

حزيران 2024 | العـــدد 425

ثقافية شهرية -تصدر عن وزارة الثقافة منذ 1966

المـمـلـكــة الأردنــيــة الـهاشـمـيـة

ملف العدد

المسرح الأردني؛ البدايات والتحوّلات؛ نظرةٌ واقعية

من مواد الملف:

المسرحُ الأردنيُّ الذي نريدُ

حضورُ المرأة في المسرح الأردني بين الموضوع والفعل

425

تأمل هيئة تحرير المجلة من الكتّاب مراعاة ما يلي:

- ترسل المادة المطبوعة ألكترونياً مشفوعة بصورة للهوية الشخصية، أو لجواز السّفر لغير الأردنيين على عنوان البريد الإلكتروني للمجلة.
- أن لا تكون المادة قد نشرت سابقًا.
- أن لا يتجاوز عدد كلمات المادة 2000 كلمة في حده الأقصى.
- الصور المرسلة للمادة يجب أن تكون عالية الدقة والوضوح على أن لا تقل عن 1 ميجا بايت.
- هيئة التحرير هي الجهة المخوّلة بقبول المادة للنشر أو الاعتذار عن عدم نشرها.
- تحتفظ المجلة بحقها في التصرف بالمواد التي تنشرها ويشمل هذا الحق الطباعةالورقية والنشر الإلكتروني، ولا يجوز إعادة نشر مواد مجلة «أفكار» دون إذن مسبق من هيئة تحرير المجلة.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي، واسم الشهرة الذي يُعرف به، ورقمه الوطنّي (للكتّاب الأردنيين)، ونبذة عن سيرته الذاتية (للمرة الأولى فقط).
- يرفق مع المواد المترجمة نبذة عن سيرة مؤلّف النص المترجَم، ويُشار إلى المصدر المترجَم عنه.
- يخضع ترتيب المواد المنشورة لاعتبارات موضوعية وفنية.
- بخصوص التوثيق في المقالات والدراسات المرسلة للمجلة أن تكون الهوامش في الصفحة الأخيرة منها.

مجلة أفكار

مجلة شهرية ثقافية

تصدر عن وزارة الثقافة

المملكة الأردنية الهاشمية

425 / حزيران 2024

الموقع الإلكتروني لمجلة أفكار:

http://www.afkar.jo

كما يمكن تصفّح المجلة على موقع الوزارة:

www.culture.gov.jo

المراسلات باسم رئيس التحرير:

E.mail: afkar@culture.gov.jo

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة:

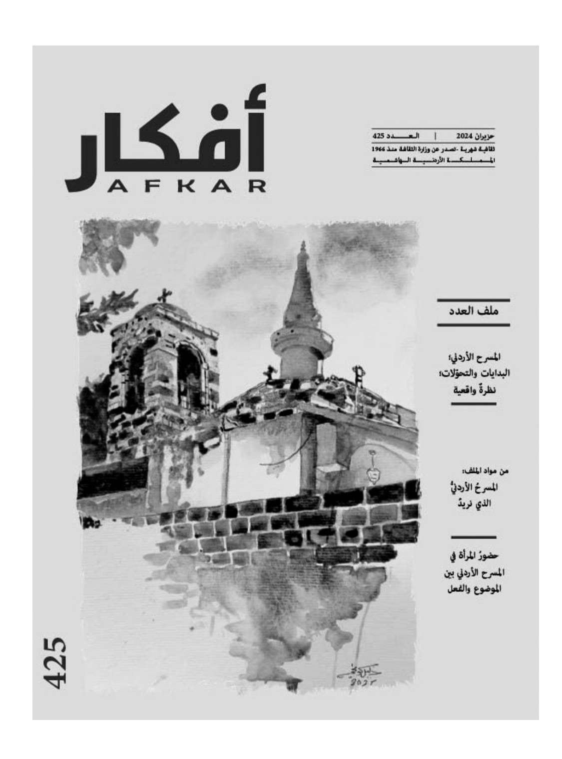
(1090) 2010 / د

العنوان البريدي:

الأردن - عمّان ص.ب: 6140

الرمز البريدي: 11118

لوحتا الغلافين الأمامي والخلفي/ الفنان خليل الكوفحي/ الأردن



مفتتح 4

4 أثرُ الفراشة / سميحة خريس

ملف العدد: المسرح الأردني؛ البدايات والتحوّلات؛ نظرةٌ واقعية 6

7 تقديم: المسرحُ الأردنيُّ الذي نريدُ/ د. مجد القصص

10 موجزُ حركة الكتابة للمسرح في الأردن / عبداللطيف شما

18 نظرةٌ على وثيقة في تاريخ المسرح في الأردن/ د. عدنان علي المشاقبة

24 عروضٌ تجريبيةٌ من الحراك المسرحي/ جمال عياد

34 حضورُ المرأة في المسرح الأردني بين الموضوع والفعل/ د. نجوى قندقجي

40 موقعُ المسرح الأردني من المسرح العربي/ د. الحاكم مسعود

44 قضايا المسرح/ نزار عويص

ملف العدد

المسرح الأردني؛ البدايات والتحوّلات؛ نظرةٌ واقعية

المحتويات

مقالات ودراسات 50

51 إيقاعُ الزمنِ في حكايةِ محمد داودية " من الكسارة إلى الوزارة "/ د. عدنان محمود عبيدات

56 كيف أثّرت "الشامانية" على الفنِّ؟/ أناستازيا كيربالوف/ ترجمة: يحيى القيسي

61 الأعداد؛ ثوابتٌ رياضيّةٌ لها أهميةٌ علميّةٌ/ د.عبد المجيد نصير

65 الرحلةُ والسفارةُ من المغرب إلى الصين؛ سفارةُ ابن بطوطة عام 1342/ د.منير بن رحال

70 لغةُ الشارع ودلالاتُها/ د. عبدالله أحمد جرادات

73 قراءةٌ في رواية (الحارة القِبليّة؛ حكاية الشركسية) للكاتب (بسّام السلمان)/ د. إيمان عطير

76 ثنائيّةُ الموتِ والحياةِ في شعر إبراهيم العجلوني/ معتصم النداف

81 "زهرةُ المدائن" وأبوابُ التاريخ!/ عرفة عبده علي

88 مقاربةٌ نقديّةٌ بين تحليل النقوش والتفكيكيّة/ د. سلطان المعاني

91 فيلم "قتلة زهرة القمر"/2023: رؤيةٌ عبقرية "شبه وثائقية" لقصص الشر والقتل/ مهند النابلسي

97 خطراتٌ في كتاب "جدلية الخفاء والتجلي"/ أحمد عودة الشقيرات

إبـــــــداع 104

105 غزةُ بكاملِ جراحها/ علي البتّيري

106 الصبرُ صديقٌ مخلصٌ / عماد مدانات

108 ثلاثُ قصائد/ حاكم عقرباوي

109 العراقُ وحبيبتي/ محمد نصيف

110 عصفورةٌ ميتة/ علي كنعان

111 لحنُ الوفاء / عاصم العطروز

112 امرأةٌ ليست مستحيلةً/ فتحي الضمور

115 اليدُ اليُسرى/ باسم سليمان

118 قلادةُ جدّتي / سهير الرمحي

نوافذ ثقافية: محمد سلام جميعان 120

مدارات البوح: عمار الجنيدي 124

مفتتح

أثرُ الفراشة

سميحة خريس*

روت الإنسانيّةُ حكايتها الطويلة المجيدة المعقدة عبر اللغــة، وتمكّنت من حملِ معارفها وتجاربها، بل وخيالاتها وأمانيها عندما طوّرت طرقَ تعبيرها عما يــدورُ في النفوس، وما يحــدث من أحداث، كلُّ ذلك ومنذ الزمن الأول الذي خطَّ فيه إنسانُ الكهــوف بعضَ حكاياته في لوحاتٍ فنيّةٍ لا تُقدّر بثمنٍ اليوم، كونها تحمل أثر الخطوة الأولى نحو المعرفة والفن، وحتى استقام للمفكرين والفنانين والشــعراء والحالمــين أن يضعوا نظاماً يســمّونه اللغة، لنكتــبَ عبر حروفها العبقريــة حكاياتنا، ومــا يؤكّــد مرورنا في هــذه الحيــاة، وصولاً إلى الانفجار الكبير في المعرفــة والذي تنوّع وتضخم في ظلِّ الإنجاز العلميّ والتقدّم التكنولوجيّ الذي يشهده عصرنا.

كان يمكنُ لهــذا الجهد البشري عــبر العصور أن يشكل تفوّقاً حضارياً منقطع النظير لكلِّ الأجناس المعروفة في الحياة؛ لولا تلك التقاطعات الموجعة التي يشــهدها كل زمــان وكل بيئة مــن تدافع المطامــع وصعود الميــل الوحشي إلى الســيطرة والغلبة واضطهاد الآخر، فالإنسانُ الذي كان يبني ويشــيّد ويتفوّق على سواه من مخلوقات الأرض ثقافياً وفكرياً وعلمياً، هو نفسه الذي كان يهدم ويدمر ويقتل.

مع ذلك؛ لن نســاوم على مقولة إنَّنا مســكونون بالأمــل، محكومون بمواصلة الســير على الطريق الصعــب الوعر، مســلّحون بــأدواتٍ تبدو هينة خفيضــة الصوت، ولكن رهاننا عليها يســتمر ما اســتمرت الحياة، بماذا كان الإنســان الأول يفكّر حين كتب رسالته الأولى لنا على حجرٍ في الكهف؟ ومــاذا أراد الكاتبُ الذي خطَّ قصيدته على ورق البردي أو جلد الماعز؟ ولماذا اخترعنا القلم ودبجنا الكتــب بالــكلام؟. إنَّنا نروي الحكاية المســتمرة للجنس البشري، ولســنا وحدنا الكتّاب المتعاملين باللغة والكلمات الذين نودع نتاجنا في الكتب، بل كل من ابتدع فنّاً يعكس عبره مقولته عن الحرية والمحبة والخير والنور، فاللوحةُ فعلٌ تسجّل تاريخَ راســمها وتاريخ عصره، واللحــن المرهف يحمل أغاني الروح التواقة إلى التسامي، كلُّ طرق التعبير هذه تتأمل معارف الحيــاة وتحاورها وتحفظها شــهادةً حيّــةً يتناقلها البــشرُ جيلاً بعــد جيل. ناهيــك عن المسرح، فهو أبــو الفنون كلها، الذي كان طريقة الإنســان دائماً للتعبير عن مكنونات النفس وما اعتمل في العقل، حيث يقوم الكاتب والمخــرج والممثل وفنيو الإضــاءة والصوت بجرِّ الحياة عنوةً إلى مساحة معلومة، يضعونها نصب عينيك، ويســلّطون الضوء على النقاط المتوهجة التــي يريدون تناولهــا من مجمل تلــك الحركة الكونيــة الضخمــة المعقّدة؛ بهذا فــإنَّ المسرحَ شــكلٌ فذٌّ لإعادة تمثيل الحياة فوق الخشــبة في حيــز محــدود. أدرك الذيــن أبدعوا هــذا الفنَّ

* إعلاميّة وكاتبة؛ رئيسة تحرير مجلة أفكار

العريقَ أنَّهم لم يكونوا في موقع الطبيب النفسي الذي يشرح أعماق الإنســان، ولم يعكســوا دواخل النفس البشرية أو همومهم الذاتية أو اقتراحاتهم وحلولهم للمشــاكل الشخصية فحسب؛ ولكنَّهم جاءوا بالحياة مكثفةً ومقطرةً لتصيرَ مشهداً أمام الآخرين، تعلّمهم كما تتعلّم منهم. ولعلَّ هذا هو سرُّ اهتمامنا في مجلة "أفكارٍ" بملفٍ يتنــاول حكاية المسرح والمسرحيين في الأردن .

بعــضُ الكتّــاب في الأردن كــما في العالم كلــه، كانوا ينتقلــون لتقديم شــهادتهم على الحيــاة من إطار الأصنــاف الفنيــة التي ينتمــون إليهــا.. إلى الكتابة للمسرح، وقد أقدمتُ أنا على هذه الخطوة، فرحتُ أبحثُ عن الزوايا التي يمكن استعارتها من فنِّ الرواية ونقلها بخطوة رشــيقة إلى المسرح، فعــل ذلك أيضاً زملاء لي من الشــعراء وكتّاب القصة، فأثروا الخشبة بإضافاتٍ جميلةٍ مميــزة، تمكّن من خلالها العاملون في المسرح من مخرجين وممثلين من تشكيل مشهديّةٍ فريدة، أعتقدُ أنَّها جديرة بالدراسة.

ولأنَّنا في هذه اللحظة الراهنة نمرُّ عبر عنق الزجاجة، في أصعــب الظروف السياســية، وفي ظلِّ توحش آلة الحرب التــي تغتال البشر وتهدم مدينة عزيزة علينا على رؤوس أطفالها ونســائها ورجالهــا، حيث يُظهر العدو أنيابه ومخالبه بلا خجل، ويتعثر الجهد الدولي واهناً، ونتحــوّل إلى متفرجين بكّائين، قد يقول قائلٌ: مــا جدوى تلك الفنون والكتابــة؛ فالحياة تدبُّ على الأرض بخطى عسكرية لا مكان فيها لتلك البهرجة!

نعم؛ يتســيّدُ المشــهدَ المقاومون الذين يدفعون من دمائهــم ثمناً باهظــاً لنيل الحريــة وتحقيق العدالة والنصر عــلى الاحتلال، وعــلى الأفــكار المارقة التي وجــدت لهــا في زماننا الراهــن مكاناً، رغــم كثرة ما تغنّينا بمبادئ الحق والعدل وحقوق الإنسان، وليس اجتراحاً أن نقول: حيثما يوجد الظلم توجد المقاومة. وإن غابــت لفترة، أو تغيّرت وجوه وملامح المقاومين واتجاهاتهــم وتوجهاتهم، دائماً ســيكون هناك جمعٌ منهم، يحملون الراية وأرواحهم على أكفهم، ويمضون في الطريق الصعب .

أحياناً؛ ولفرط الألم، يُصــاب الأدباءُ والمفكرون بتلك الفكــرة التي تصغّرُ جهودهم أمــام ما يُراق من دم، وتُضيّــقُ خطواتهم أمام حجم المتغيرات السياســية والعســكرية، تضربهم الفكرة المحبطة كما الصاعقة، وقد جربتها وخبرتها بنفسي، تســاءلتُ: لماذا نكتبُ، ولمن؟ وما هو مدى تأثيرنا في حين أنَّ دبابةً من حديد تصنعُ أثلاماً على الأرض وفي الروح؟ وفي كلِّ مرةٍ أدفعُ تلك الفكرة المحبطة الســلبية عــن روحي لتنتصب التحديات، وأقدِّرُ بــأنَّ القوى الناعمة لا تقلُّ أهميةً عن دويّ المدافع؛ إذا لم تكن أطول عمراً وأبقى وأكثر لياقة بالإنســانية. لعلّنا نمثّلُ ما يُسمّى بأثر الفراشة، حيث رفيف ناعم يبدو بعيداً ومنفصلاً غير ذي صلة، يمكــن له أن ينتقلَ ليصنعَ حالةً تتداعى معها أحجارُ "الدومينــو" تباعاً، تلــك هي أهميــة الكتابة، نحن شهود هذا العصر، حتى لو انحصرت أهمية ما نكتب أن تكون صورة تنتقل إلى الأجيال القادمة ليعرفوا ما وقع هنا، ويقدروا من الظالم ومن المظلوم. ولهذا ما زال صدى ما كتبه الأولــون باقياً بيناً، وعليه نراهن أنَّ صــدى أصواتنا ســيؤتي ثمره في زمن مــا أو مكان ما. تعرضــت البشرية بتاريخهــا الطويل لكل المحن على أيدي فئاتٍ من أبنائها غرّتهم قوّتهم وجبروتهم، لكنَّها كانت تقوم وتنتصب مجدّداً، وتواصل المســير حاملــةً أقلامَهــا وألوانَها ونوتاتِ ألحانهــا وأحلامها، مُيمّمةً نحو الغد.

ملف العدد

المسرح الأردني؛ البدايات والتحوّلات؛ نظرةٌ واقعية

د. مجد القصص / عبداللطيف شما

د. عدنان علي المشاقبة / جمال عياد

د. نجوى قندقجي / د. الحاكم مسعود

نزار عويص

تقديم


د.مجد القصص

المسرحُ الأردني الذي نريد

د.مجد القصص*

يتناول ملفُنا في هذا العدد خمسةَ محاور؛ منها تاريخ المسرح الأردني البدايات والرواد، وعلى الرغم من أنَّ الكتاباتِ حول هذا الموضوع كثيرةٌ في محاولات عدة لرصد البدايات بدقّة، إلا أنَّه ما زالت هناك الكثير من المعلومات التي بقيت غامضة لغاية الآن، ولم توفها الدراساتُ حقَّها، وكانت الآراءُ في هذه الدراسات متضاربةً أحيانًا ومتفقةً حينًا آخر. إلا أنَّ الحفرَ في هذه المنطقة يجب أن يستمرَّ برؤى مختلفة حتى تكتمل الفراغات الموجودة لدينا، وحتى نتمكن من التأريخ لمسرحنا الأردني بشكل أكثر دقة وشفافية. فها نحن نرى د. عدنان مشاقبة يختلف مع الراصد عبد اللطيف شما في أنَّ الأردن تأثر بالعروض العربية الوافدة إليه ومنها بدأ تأثر المسرح في الأردن. ويتابع في بحثه طارحًا أنَّ المسرح في الأردن بدأ أردنيًّا ودينيًّا وتحديدًا مع قدوم إنطوان الحيحي إلى مادبا.

. أكاديمية ومخرجة مسرح أردنية

وينتقـل ملفنـا في هذا العدد إلى دراسـة " عروض تجريبيـة مـن الحـراك المسرحـي الأردني " كتبها الصحفي الناقد جمال عياد؛ حيث سلّط الضوءَ على تجربة المخرجة د. مجد القصص وتحديدًا مسرحية "نون" من تأليف الكاتبة سميحة خريس، إضافةً إلى تجربة المخرج حكيم حرب؛ ليؤكّد أنَّ الأردن استطاع أن يوجـد رموزًا مسرحيّـة متميّزة، ليس حصرًا على الأسـماء المذكورة سـابقًا، بل تمتدُّ إلى كثيرين ممن تركـوا أثرًا كبيرًا في السـاحة الأردنية والعربية. ومن ثم ينتقل الملف إلى الدكتورة نجوى قندقجي لترصدَ حضور المرأة في المسرح الأردني، حيث تؤكّد أنَّ هذا الحضور قد تنامى في العقود الأربع الماضية، بسبب تحوّلات المجتمع الأردني سياسيًّا واجتماعيًّا، وتنامي المؤسسـات التعليميّـة والأكاديميّة التي أسـهمت في رفـع مسـتوى الوعـي الفنـي ودوره في التغيير المجتمعي؛ حيث أصبحـت المرأةُ فاعلةً في مجالات التمثيل والإخراج والكتابة والمهن الفنية المسـاندة كالديكـور والملابس. ومن خـلال تجربتها الخاصة تلقي الضوءَ على بعض المضامين التي تناولت المرأة في الأعـمال المسرحية الأردنيـة؛ لتنتهي بخلاصة أنَّ مشـاركة المرأة أصبحت أكثر فاعلية، إلا أنَّنا بحاجة إلى مزيد من رصد هذه التجارب حتى نوثّقها بشكل علمي أوسـع. وننتقل إلى الدكتور الحاكم مسـعود بتناوله لموقـع المسرح الأردني مـن المسرح العربي، حيث يؤكّد على أنَّ المسرح الأردني أصبح جزءًا حيويًّا مـن الحركة الثقافيـة والفنية في المنطقـة؛ وأظهر التحدياتِ التي علينا أن نتجاوزها ليكون هذا الأثر مفيدًا؛ ومنها التمويل والاسـتدامة المالية التي تؤثر عـلى جودة العـروض، إضافةً إلى الدعوة لتحسـين البنيـة التحتيـة، والتقنيات المسـتخدمة في الإنتاج المسرحي، مطالبًـا بتعزيز التعاون مع المؤسسـات الثقافيـة والقطاع الخـاص، منتهيا بـضرورة توفير دوراتٍ وورشـاتٍ تدريبيةٍ لتطوير مهارات الفنانين؛ حتـى يحقّق المـسرح الأردني مكانـةً مرموقةً على الخارطة العربية. وينتهي ملفنا بالباحث الأكاديمي نزار عويص الذي تطرّق إلى المضامين والقضايا التي تناولهـا المسرح الأردني عبر العقـود المتوالية. ويبدأ منـذ مرحلة الهواة إلى مرحلـة المخرج هاني صنوبر ومسرحياته المسـتوحاة مـن الأدب العالمي، راصدًا أسـماء المخرجين والكتّاب منذ السبعينيات ولغاية الآن، في نظرة شاملة لأهم المضامين التي تم تناولها في المسرح الأردني عبر العقود.

ولكوني مخضرمة في الاشتغال بالمسرح الأردني والذي عايشـته خمسـين عامًا، كان لا بدَّ من مشاركتي في بعض الآراء بما يتعلق بعناوين الملف.

أبدأ من حيث التأريخ للمسرح الأردني... نعم؛ كانت هناك فـرق مختلفة تعمـل في الكنائس والمدارس، وهناك بعض العروض التي قُدّمت في الخمسينيات والسـتينيات في قاعات السينما الموجودة في الأردن، إلا أنَّهـا كلها تندرج تحت بند مـسرح الهواة. لكن

يجـب التنويه، إنَّني أحبـذ التأريخ للمسرح الأردني مع عـودة الأكاديمـي هاني صنوبر وتأسـيس أسرة المسرح الأردني في نهاية الستينيات (المسرح القومي أو الوطني)، إذ بدأ معه المسرح الاحترافي في الأردن، وبدأ معـه أيضًا تلقي أعضاء الأسرة المسرحية أجورًا ثابتة شهريًّا بدأت بسبعة عشر دينارًا وارتفعت بعد عدة سـنوات إلى ثلاثة وعشرين دينـارًا. هذا المبلغ كان يُدفـع من دائـرة الثقافة آنـذاك مقابل التزام العضو بالقيام بعمل مسرحي سـنوي. إلا أنَّ القرار الذي اتُّخذ في نهاية عام 76 بإلغاء الفرقة أثّر ولغاية اليوم على تثبيت الثقافـة المسرحية الوطنية، كوننا الدولة الوحيـدة في العالم العربي التـي ليس لديها فرقة وطنية.

في سـبعينيات القرن العشرين ظهـر عددٌ كبيرٌ من المخرجين وثبّت وجودهم العمل الاحترافي إلى الآن؛ أمثال: حاتم السـيد، أحمد قوادري، شعبان حميد، محمد حلمي، تيسـير عطية، أحمد شـقم وغيرهم، وتوالت الدفعات إلى الآن، حتى أصبح لدينا أكثر من أربعمائة خريج وخريجة يحملون شـهادة الإخراج والتمثيل المسرحي، بعضهم يعمل في الأردن والبعض الآخر في دول الخليج العربي.

أمَّـا مداخلتي الثانيـة بما يتعلق بحضـور المرأة في المـسرح الأردني حيـث لا يمكـن تلخيصهـا بعدة أسـطر، وهنا أقـول: لم تكن لدينا مشـكلة في عمل المـرأة كممثلة، ولكن المشـكلة الحقيقية في وجود مخرجـات محترفات لهن بصمتهن في الأردن والعالم العربي. حيث اتّجـه العديد من الأكاديميات للعمل كمخرجـات لمسرح الطفـل والابتعـاد عن مسرح الكبار. وبرأيي أنَّ سبب ذلك هو القبول الاجتماعي لهذه المهنة؛ كونه كان وما زال مقبولاً اجتماعيًّا عمل المـرأة كمخرجة أطفال، كونها أمًّا بالغريزة. فيمكننا تسمية أكثر من عشر نساء عملن كمخرجات أطفال؛ ومنهـن: مارغوملتجيان، جولييت عـواد، لينا التل، سـمر دودين، وفاء وسماح قسوس... أمَّا المخرجات للكبار فكانت هناك بعض المحاولات للبعض بعمل أو عملـين مسرحيـين لا أكثر، ثم توقفن؛ باسـتثناء كاتبة هذه السطور والمخرجة سوسن دروزة.

صفوة القول؛ سأختمُ برأيي عن واقع المسرح الأردني بالنسـبة للمسرح العربي، حيث أتفقُ مع ما جاء به الدكتور الحاكم مسـعود في بحثـه المصغر، إلا أنَّني أجزم أنَّ بعض الجهـود الفردية لمخرجين مسرحيين لا يتجـاوز عددهـم الخمس أصابع، اسـتطاعوا أن ينقشـوا أسماءهم على خارطة المسرح العربي بقوّة؛ منهم: خالد الطريفي، سوسن دروزة، حكيم حرب، خليل نصيرات، وكاتبة هذه السطور، وحصدوا الثناء والاعـتراف العربي بمنجزهـم. واتّفق مـع الدكتور مسعود أنَّ هذا غير كاف، فلا بدَّ من الأخذ بتوصياته ليكبر منجزنا في المسرح العربي ونفاخر به.



موجزُ حركةِ الكتابة للمسرح في الأردن

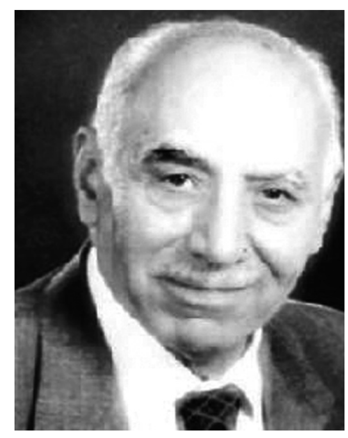
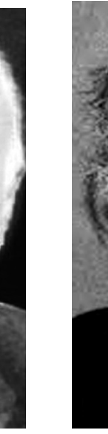
عبداللطيف شما*

يمكــن القول إنَّ ظاهرة المسرح في شرق الأردن كانت بتأثيرٍ من الفرق المسرحيّة العربية المجاورة التي كانت تجــوب المنطقــة، ومنها على ســبيل المثـال مسرحية (قاتل أخيه) لجميــل البحري، كما عمل الكهنة العرب القادمون من فلســطين على تعميق هذا الأثر، ومنهم الأبُ أنطــون الحيحي والأب زكريا الشــوملي القادمان من بيت ساحور إلى مادبا حيث قدّما عروضًا مسرحية في دير اللاتين بدءًا من أواســط العقد الثاني من القرن العشرين، وبرحيلهما أدار الدفة روكس العزيزي فقدّم مسرحيــاتٍ من تأليفه هي "العاشــقان" عــام 1921، و"المتمــردة"، "المتهم "، و" طريــق الآلام" عام 1922.

* **كاتب ومخرج مسرحي أردني**

وكان "النــادي العربي" في إربد قدّم عام1920 مسرحية "ســهرات العــرب" وهي مــن تأليف (عثمان قاســم) وتطــرح موضوع الصراع الســياسي بين أحــرار العرب المطالبين باســتقلال ســوريا وبين القادة العســكريين الفرنسيين الذين يأبون إلاّ حُكمًا صوريًّا لسوريا يضمن لهــم إطلاق أيديهم في مقــدرات البلاد ومصائر العباد. وشــارك في المسرحية كل من (مصطفــى وهبي التل)، (سليمان الصفدي)، (وسامح حجازي) وآخرون.

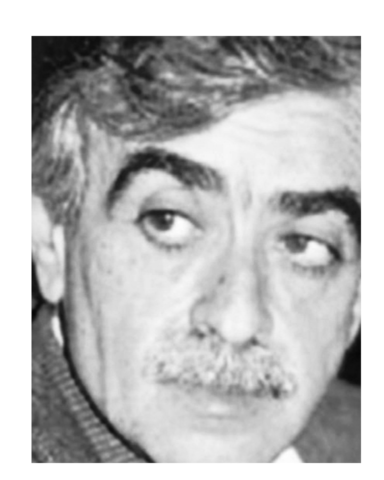
وفي ثلاثينيات القــرن العشرين توالت الفرق المسرحية العربيــة لتقدّم فنونها في قاعة "ســينما البتراء" بعمان، كما نشــطت المــدارس في تقديم العــروض المسرحية.

حمد الفرحان



عبد الرحيم عمر



جمال أبو حمدان

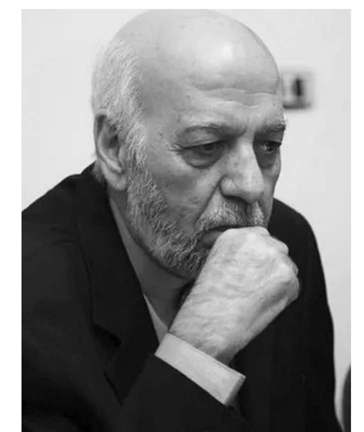
تسلسل الكتاب المسرحيين من 1965

رقم	الكاتب	1960 - 1970	1971- 1980	1981- 1990	1991-2022
1	عبدالرحيم عمر	عين القصر/1965 تل العرايس 1966	خالدة 1971، آباء وأبناء 1973	وجه بملايين العيون 1984 طريق الآلام 1985	
2	جمال أبو حمدان	الجراد1966 المفتاح1967 المؤسس1968	الشحادين 1976	عطشان يا صبايا 1980	ليلة دفن الممثلة جيم 1992 حكاية شهرزاد الأخيرة 1997 الخيط 2000 رؤية أخيرة 2002 نافذة على الداخل2003 "رق الدم"،" قاتل ومقتول" 2008 بترا إن حكت 2009
3	عبداللطيف شما	سبق صحفي، الشبح ،الطريق إلى المجدل، 1966 العادلون 1968	الوافد1977، الخطوبة1978، الكوكب العاشر79	اسكابا1980 مين ضحك ع مين 1981 يا أنا يا هو 1984/الكذاب 1985 مين فينا المجنون 86 المنحوس 1987 ثمن الظل 1989	روزنا وبناتها يبحثن عن أيوب 1991 عالأوف مشعل وجبينة 1992 مهو الصحيح يا عليوة 1993 صحبة الأخيار 2003 سهرة بأثر رجعي 2005 لم نعد جواري لكم 2009
4	محمود الزيودي		الضباع1972 إلى الكويت مع غضبي 73 المحجر، رسالة من جبل النار75 /	المضبوعون 89	
5	أمين شنار		ظلام في عين الشمس 1975 الليلة يطلع القمر 1976	السد1982 قرية الشيخ حماد 1982	
6	فؤاد الشوملي		ابن بطوطة1974 على مهلك يا ست خضرة، الخوف، سمير والوردة 1976	الصراصير1986 مدينة بلا حب 1986	يا هملالي، العلم نور، دعبل وبنت السلطان 1992 آخ يا ديسكي1996
7	جميل عواد		الشحادين76 الغابة الذهبية1977		تعالوا نلعب مسرح 1992 الشاهد 1993

ففـــي الكرك قدّم نـــادي مؤاب مسرحية "الأســـير" كتبها محمد المحيسن، وهي مسرحيةٌ تحكي قصة كفاح بطل الثورة المغـــربي (عبد الكريم الخطابي)، واســـتجابت مدرســـة إناث عمان في تلك الفترة لما أصاب إحدى عشـــائر الأردن مـــن قحط؛ فقدّمت في "ســـينما البـــتراء" مسرحيتـــي "وفـــاء العـــرب"، و" في ســـبيل التاج" رُصد الريع للفقـــراء من أبناء تلك العشـــيرة. واقتُصر الحضور على النســـاء، كما أنَّ التمثيل أيضًا اقتُصر على المدرســـات وســـيدات المجتمع وفي أدوار الرجـــال أيضًا. وفي الأربعينيات من القرن العشرين وفي أجواء النضال ضد الاحتلال الصهيوني لفلســـطين قدّمت مدرسة عمان الثانوية مسرحية "الوطن" كتبها عبدالوهاب أبو الســـعود وأخرجهـــا حمـــد الفرحان عـــام 1944، وعاد زهير كحالة ليخرجها لمدرســـة الكلية العلمية الإسلامية عام 1948. وتميّزت مدرســـة عمان الثانوية بتقديم عددٍ من المسرحيـــات تعاقب على إنجازها كل من حمـــد الفرحان والأســـتاذ حبيب الأفيـــوني؛ ومنها مسرحيـــة " أمـــيرة الأندلس" وشـــارك فيهـــا أديب الحافظ الذي كان طالبًا في المدرسة.

ضمـــن هذا التوجّـــه الوطني للفعـــل المسرحي في الأردن، قـــدّم نـــادي التمثيل والموســـيقى في إربد مسرحية "الشـــموع المحترقة" ل"صلاح أبو زيد"، وبعد عرضها في (ســـينما الزهـــراء) في إربد انتقلت إلى (ســـينما البـــتراء) في عـــمان وخُصّـــص ريعهـــا لمساعدة اللاجئين الفلسطينيين، ويُذكر أنَّها جمعت

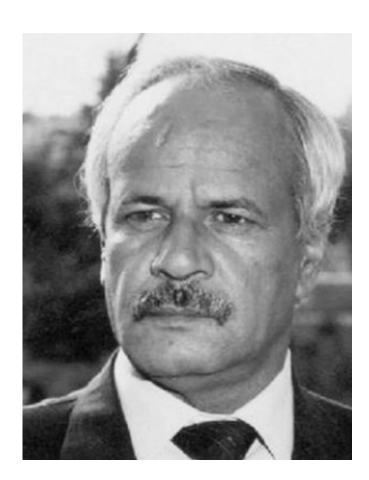
8	بشير هواري		غنوا مع الأرغول، المأزق 77	غابة الأرانب1981	ولد وبنت 1993// أنا عربي 2000
9	فتحي عبدالرحمن			ليلة ريفية1987 الأميرة والأقزام السبعة 1988	لعبة الشاطر1990 صور ايماء، لعبة الشاطر 1990 الرمال الناعمة، قراقوش والموسيقى 1992 هناك على الشاطئ الآخر، الوقت الضائع، قوس قزح، سندريللا 1994/ بحلم ببكرة1999
10	حسن ناجي			يوم اليرموك 1980/ افتح يا سمسم، السندباد والساحر 1981 العصفور التائب 1984 الكنز 1988	حكايات ثعلوب 2003 التدوير، أطفال المنجم 2004 داليا 2005
11	محمد بسام ملص			الثعلب الصالح 1981 الدمى واللص 1982 الأصدقاء الخمسة 1985 الدب الظريف 1987	زمرد 2003
12	أكرم أبو الراغب			شميسة ورباب ازرع حتى تحصد، الأسد المغرور 1983 الشاطر معزوز 1986	رحلة الأمان عبر الزمان، الأسد والتنين 2005 كهرمانة 2006
13	نادر عمران			حذاء السيد طافش1981 دُم دُم تَك 1983 سنابل حلمة طوط طاط طيط 1983 فرقة مسرحية وجدت مسرحا فمسرحت هاملت 1984 رحلة حرحش 1985	عاش جلجامش عاش 1992 طيبة تصعد الى السماء، سهرة قانونية، كوميديا سوداء، 1993 حياة لأجل الموت، مسرحية رمزية جدا 1994
14	مصطفى صالح			الله يستر من بكرة 1984 /	رجل في مهمة 1990/
				القهوجي 1987	عرب 2000عام 1992/
15	جبريل الشيخ			تغريبة زريف الطول 1984/ جبل السحاب 1986 قحطان والبعير 1988	البغل 2006
16	ماهر أبو الحمص			نور السلطان 1984/ هجرة الرسول1985 قرية كان اسمها زيتونة 87 مدينة لا تعرف الحدود1988 ثورة السنابل 1988	
17	سليم أحمد حسن			إن غاب القط العب يا فار، شفاء القلوب 1984 يا عم يا جمال 1985/ الفراشات واللهب 1988/	
18	د. وليد سيف			ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ 1985 نقوش زمانية1989	
19	عبدالإله أبو غوش			بدك تضحك تعال 1982 العريس 1985 المليونير دبوس1986 من حقي أتزوج 1987 حذاء الطنبوري 1987	
20	خالد الطريفي		الفرافير 1977	خريفة شعبية 1986 راوي مرسحي يمرسح أوديب 1986 وقت الفنتازيا 1987	سر الماورد 1992/ يا سامعين الصوت 95 عرار1996 سوبر ماركت رمضان 1997 غندرة 2000 ملحمة فرج الله 2007 ليلة حب 2009
21					
22	غنام غنام			اللهم اجعله خير 1986	عنتر زمانه 1993، بدرانة 1995 سهرة مع المهلهل 1995/ كأنك يا بوزيد 96/البحث عن نوفان 97
					ظلمة الامبراطور 1998 / ومن الحب ما قتل 99 تجليات ضياء الروح، معروف الإسكافي 2000/ حياة حياة 2001، سهرة مرحة 2002 آخر منامات الوهراني 2003 خمس دمى 2003/ يا مسافر وحدك2005 صبح ومسا 2009/ بأم عيني
23	د.مخلد الزيودي				المرشح الشعبي زواد ولد عواد 1990 ديموقراطية ونص 1993 مدريد واشنطن وبالعكس 1996 حكومة خمس نجوم 1998 الشاطر يحكي 1999 دولة الرئيس 2000
24	محمد الشواقفة				زمان الشقلبة1991/ هاي أمريكا 1992/ مواطن حسب الطلب 1996/ إلى من يهمه الأمر 1997/
25	محمد البطوش				أحوال 1993/ طقوس تاجر الصوف 1998/ حليمة، دارا الصديقة 1999/ شيخ القلعة 2004/
26	محمد خير الرفاعي				أحلام جنونية 1995 الصرخة 1997 بعد رحيل الشمس 1998 مكان زمان 2007 حياة ..اون لاين 2007 كلمات متقاطعة 2009 هاش تاغ 2015
27	خليل نصيرات				"الحفرة1997"، "الأسيرات 2007"



جميل عواد



مارغو مالاتجيان



محمود الزيودي

					شواهد ليل 2018"
28	هزاع البراري				العرض المجهول 1997/ حلم أخير 1998/ مرثية الذنب الأخير 2000/ العصاة 2002/، قلادة الدم2003/ الناي والنهر 2004، هانيبال، 2005 ميشع يبقى حياً 2009، في الانتظار 2012
29	مفلح العدوان				ظلال القرى، آدم وحده 1997 / بلا عنوان 2009، سجون 2010 عشيات حلم 2012 من قتل حمزة 2018 "بمشاركة التونسي بكثير دومة"
30	حسن سبايلة				وجه لكل الأشياء 1994 أبو الغيوم 2004 دبابيس-زعل-وخضرة 2007 الوطن لينا وحقه علينا 2012 "عالماية" 2014، زووم 2022
31	يوسف العموري				مسرحيات العم غافل عنبر والدجاجة الذهبية 1999 شبيك لبيك 2000،الجار للجار 2001 هيلاهوب 2002
32	محمد الإبراهيمي				الخروج إلى الداخل 2004 حفلة تنكرية 2006، بس بقرش 2011
33	زيد خليل مصطفى				"سوق البركة2005"،" أرض الوفاء 2006" "مابعد الضيق 2007" ، "طقوس الإشارات والتحولات 2008"، "هاملت بعد حين 2018"،" حدث في الجنة2021"
34	محمد بني هاني				أحلام مقيدة 2008،حكاية جسد2009 ، وحيدان في الانتظار 2010،" الليلة التاسعة ما قبل الأخيرة 2012"،"ذات
					الرداء الأحمر2014""" الآن/ هنا وما بينهما "2017 ،انعكاسات 2020
35	علي الكردي				خربطيطة 1995، كلاكيت"1993، وطعة وقايمة 1997 // بيت اللعنات، ريشةالملاك، 2002// الجوكر 2004//

نحـو ألف دينار في ذلك الوقت. ثم عاد النادي عام 1948م وقدّم مسرحية (الضحية) وكانت تصوّر المأسـاة التي أصابت الشـعب الفلسطيني على يد الصهاينة بتواطؤ من بريطانيا.

وفي الخمسـينيات وبداية السـتينيات من القرن العشرين نشطت الأندية الشـبابية والفرق الخاصة لتعزّز توجّـه المسرح الأردني القومي؛ فتم تقديم مسرحيـة" دمـاء في الجزائـر" لمنير الطاهر على مسرح "سـينما بسـمان" ومسرحية " فتح عمورية" ل"خليل أبو شوشة". كما تشكّلت الفرق المسرحية الخاصة؛ ومنها فرق كانت تقدّم أعمالها باللغة الإنجليزية مثل فرقة "هواة التمثيل المقدسي"، وفرقة "هـواة المسرح " في القدس، فرقة "هواة الدراما" بعـمان، وفرقة "جمعيـة عمان للتمثيل". كما ظهرت فـرق مسرحية تقدم أعمالًا محلية وعربية ومنهـا "فرقة التمثيل المسرحي" لإبراهيم الخطيب في عمان، و"فرقة المسرح الحديث" لموسى عيوش، وفرقة "نادي شباب مخيم الحسين". ورغم أنَّ تلك التجارب والجهود وما تميّزت به من حماسة وصدق واسـتجابة مباشرة للأحداث السياسية إلا أنَّها كانت مجرد إرهاصات لعمل عددٍ من الهواة ومريدي الفن المسرحي ممن استأنسـوا بالمسرح كوسـيلة للتعبير عمّا في دواخلهم من أحاسيس تجاه ما يحيط بهم.

وشـهدت بداية السـتينيات عودة المخـرج هاني صنوبر مـن أمريكا بعد حصولـه على درجـة الماجسـتير في الإخـراج المسرحي، وبعد تأسيسـه للمسرح القومي السوري شدّه الحنينُ إلى الوطن فعُيّن رئيسًا لقسم الإذاعة المدرسـية بوزارة التربية والتعليم. وفي أوائل السـتينيات كانت هناك فرق شـعبية تابعة لبلديات البيرة ورام اللـه وأريحا ونابلس أخذت على عاتقها مهمةَ إقامة مهرجانات فنية ومسرحية في هذه المدن لتشـجيع السـياحة، شُـكّلت لها لجنة عليا برئاسة وزير السياحة وعضوية الفنان التشكيلي مهنا الدرة والمخرج هاني صنوبر. وكانت مدينة رام الله أكثر نشاطًا حيث توالت مهرجانـات الاصطياف فيها مـن 1962 لغاية1966 حيث قدّمت عددًا من الأوبريتـات التي حملـت قضايا الوطن، وطرحت مآسي الهجرة، بأسـلوب


محمد الشواقفة


د. محمد خير الرفاعي


د. وليد سيف



مشهد من مسرحية روزانا وبناته

كاتبات المسرح ومسرحياتهن حسب تاريخ عروضها

رقم	الكاتبة	1960 - 1970	1971- 1980	1981- 1990	1991-2023
1	مارغو ملاتجليان		عنبرة والساحرة 1971، العبد والأسد 1973 /الرحلة العجيبة 1977/مظلوم والأسد 1980	أنقذوا الأرض 1993	
2	منيرة شريم			بيسان 1981	
3	نادية أبو طه			فادي وربى ، حارتنا 84 الكنز المدفون 1985	الشجرة 1991، فهمان وأبو العارف 1992
4	نانسي باكير			بائع الأجراس 1984	
5	لينا التل			الطريق الخضراء 1987 إدارة المسرح التفاعلي	ليلة الهلال 1993 جدارا 1995
6	سوسن دروزة			زخارف الخلخال/90	ذاكرة صناديق ثلاثة 98/مصابة بالوضوح2004/ لا على الترتيب 2008
7	روضة الهدهد				صراع في الغابة 1992
8	هند أبو الشعر				"الجوع"1992
9	د.ميسون حنا				الشحاذ حاكماً1993
10	فيسنا مشارقة				السؤال" 1993 / مطر ملون 1994
11	حياة الحويك عطية				الدائرة 1997
12	غادة سابا				" ولو" 1998
13	هيا الحسيني				ذاكرة صناديق ثلاثة 1998
14	نهلة الزق				كوكب الأحلام 2000/الشظية، في الشارع 2004 أحلام المصباح 2005
15	ربى عطية				الرحلة " 2000
16	مجد القصص				قبو البصل 2005"مشاركة بسمة النسور" أسود وأبيض 2008"مشاركة نوال العلي" الملك لير صوفياً 2006
17	بسمة النسور				قبو البصل2005//لوثة التفاح 2006
18	سميحة خريس				خشخاش 2007/ أوركسترا 2017/ قالب كيك2018/إلا أنت –القدس / نون 2023

ومن كتبوا للمسرح ثلاث مسرحيات فما دون / أو لم يكملوا الطريق إلى الخشبة

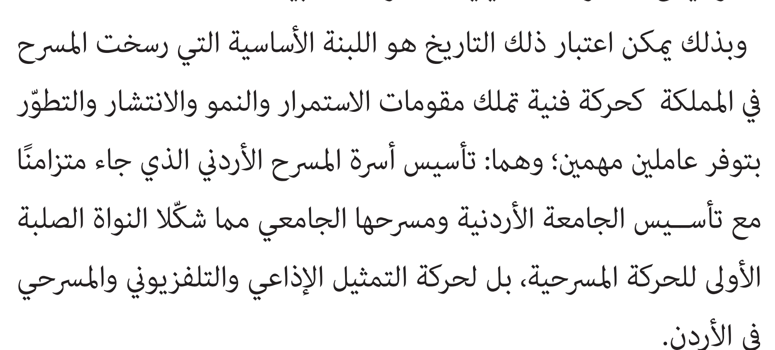
الرقم	الكاتب	المسرحيات
1	محمود سيف الدين الإيراني	" الأقنعة 1975"
2	سعدالدين زيدان	" ميت في إجازة "1976و"مطلوب حرامي فوراً " 1977/
3	عزمي خميس	" مابيقع غير الشاطر 1976 ،وغريبان في المنزل 1999//
4	محمد الظاهر	" الينبوع"1974// أنقذوا الأرض1993
5	عادل عفانة	" حياة صعبة 1973 ، نفط ودشاديش 1993
6	مازن عجاوي	" اللعبة" 1983
7	هاشم القضاة	"الشراري، مستشفيات تحت الطلب ،أولاد الحراثين "1977
8	كمال كيلاني	" الحيطان دفاتر المجانين/ مقهى العقلاء- 1977 و قهوة مرة 1987//
9	د.إبراهيم السعافين	الطريق إلى بيت المقدس 1980 و ليالي شمس النهار 1981
10	حسني ذياب	"الفندق 1979"، أغصان الزيتون 1980"شباب الغد، عندما يضحك الصباح" 1981
11	فخري قعوار	" وطن العصافير 1983"
12	إبراهيم العبسي	" درس في الصداقة 1984
13	إبراهيم الكردي	" المشعوذ 1982 وبنت بلدنا بدها عريس 1987 "
14	عبدالجبار أبو غربية	الطراطير1985
15	غسان مشيني ومحمود بدر	"عمارة العلالي 1985" و" اللي مش كاره يا ناره "1986
16	د.عبداللطيف عقل	"البلاد طلبت أهلها 1989"، " محاكمة فنس بن شعفاط 1991"
17	زهير أبو شايب	بياض أعمى 1993
18	عايد الماضي	"الشارع العام 1992 "، الوراق 2005 //" جزيرة الورد 2006"
19	حسن سبايلة	" وجه لكل الأشياء 1994 + عروض زعل وخضرة //
20	هاشم غرايبة	"كان وما زال"، " بيت العنكبوت 1997"
21	رياض سيف	"أزرق أخضر 1997 " ، "أزمنة الحلم القزحي 2018
22	تيسير النجار	فالنتين 2000
23	إبراهيم جابر	حديقة الموتى 2001
24	حسين نشوان	مواطن اسمه ه" 2010"
25	أحمد المغربي	سرة ذاتية 2011
26	رشيد ملحس	حكي جرايد 2000//ثلاثة أحزان مسموعة2011
27	فراس المصري	مرآة المرأة 2003

الرقص الشعبي، والاستعراضات، شارك في كتابتها عبدالرحيم عمر وهدية عبدالهادي وعبداللطيف البرغوثي.

لم تشغل المهرجانات هاني صنوبر عن التفكير بتأسيس فرقة للمسرح، فجمع من حوله عددًا من المهتمين والموهوبين واختار مسرحية "الفخ" ل"روبرت توماس" ذات الطابع البوليسي تماشيًا مع ذائقة جمهور سينمائي لم يعتد كلاسيكيات المسرح، وتحقّق له النجاح حين عُرضت المسرحية في كل من عمان والقدس عام 1963. وتعزّز نجاح هاني صنوبر وفريق المسرحية بحضور سيادة الشريف عبدالحميد شرف الذي كان وقتها وزيرًا للإعلام حيث أبدى إعجابه بالعرض المسرحي فعمل على نقل المخرج هاني صنوبر من وزارة التربية إلى وزارة الإعلام واستحداث دائرة للثقافة والفنون عام1956 تضمُّ "أسرة المسرح الأردني"، إلى جانب أقسام للموسيقى والفنون التشكيلية والفنون الشعبية.



لينا التل



وبذلك يمكن اعتبار ذلك التاريخ هو اللبنة الأساسية التي رسخت المسرح في المملكة كحركة فنية تملك مقومات الاستمرار والنمو والانتشار والتطوّر بتوفر عاملين مهمين؛ وهما: تأسيس أسرة المسرح الأردني الذي جاء متزامنًا مع تأسيس الجامعة الأردنية ومسرحها الجامعي مما شكّلا النواة الصلبة الأولى للحركة المسرحية، بل لحركة التمثيل الإذاعي والتلفزيوني والمسرحي في الأردن.



نانسي باكير

فهرس كتّاب وكاتبات المسرح الأردني

وبناءً عليه؛ تم رصد حركة الكتابة للمسرح الأردني وتدوينها في فهارس حسب تاريخ الإنجاز والعرض على خشبات مسارح المملكة على النحو التالي:

1- فهرس الكتّاب

2- فهرس الكاتبات

3- فهرس ممن كتبوا 3 مسرحيات فما دون، أو لم يكملوا الطريق إلى الخشبة.



سوسن دروزة


روكس العزيزي

نظرةٌ على وثيقةٍ في تاريخِ المسرح في الأردن

د. عدنان علي المشاقبة*

مما لا شــكَّ فيه أنَّ الدراســاتِ والمطالعاتِ التاريخية لنشــأة المسرح في الأردن هي حركةٌ مهمةٌ وضروريّةٌ في أضافة الجديد إلى عمر الحراك والمنجز الحضاري والثقافي في الأردن وللمنجز الإنساني بشكل عام، ومن البديهي أن تتــوارد الخواطــر وتقترب من بعضها الــرؤى وتنهل من بعضها البعض؛ ما يضيف قيمــة معرفية أو فنية أو ثقافية، قد تتشابه العناوين، ولكن لا بدَّ من تمايز المضامين.

إنَّ الدراسات الحديثة لتاريخ المسرح في الأردن تكتفي بتتبع جانب واحد وتأخذ برواية تاريخية واحدة مرتبطة بالنموذج الغربي الحديث للمسرح فقط، ولا شكَّ أنَّ هذه النظرة الأحادية القطب، بالضرورة قد أغفلت صيغًا فنية أدائيّة ومسرحيّة ولم تؤرخ لها ولم تتناولها بالدراســة المعمقة كي تظهر دورها في الحياة الثقافية للشــعب الأردني؛ ومــن هنا فإنَّني أدعو إلى قيام حركة تنويرية تســتقصي الإرث الحضاري والثقافي للإنســان الأردني عبر عصور عديدة.

* أكاديمي مسرحي وباحث أردني



مسرحية في جرش

وحيث أنَّ الركون التاريخي دومًا يكون مستندًا للوثيقة المكتوبة أو المستند المدون نقشًا أو خلّفه الإنسان أثرًا، أو الممارسة الحية الباقية حتى الزمن الحاضر، وكون قدرية هذه الأرض التي عاش عليها أجدادنا ارتهنت لتعاقب العديد من الحقب التي سادت فيها على هذه الأرض كيانات اجتماعية وسياسية متعددة، وتصارعت على ثراها جيوش إمبراطوريات لتفرض عليها سطوتها وسلطتها، وحيث أنَّ الشواهد الأثرية الفنية تمتدُّ فنيًّا في عمق التاريخ الإنساني، وبحسب "تماثيل عين غزال" إلى أمدٍ حضاريٍّ لم يسبقه في العالم أحدٌ حتى الآن؛ وتبعًا لذلك فإنَّ هذه القدرية شاءت أن لا يكون هناك سجلٌ تاريخيٌّ واحدٌ يمكن الركون إليه، حيث عادةً ما يدمّر المنتصرون إرثَ المغلوب، وإنَّ كثيرًا ممن خبا وهجُ حضارتهم أو قوّتهم على هذه الأرض تلاشى معهم تاريخهم، ولم يحتفظ لنا التاريخ إلا بشواهد معمارية وأثرية والقليل من النقوش، لذا وعلى إثر تلاشي آخر سلطة حاكمة توالت على هذه الأرض وهي السلطة العثمانية على البلاد العربية؛ فإنَّ الدولة الأردنية الناشئة في بدايات القرن العشرين نهضت بمشروع إحياء المشروع الحضاري والإنساني في الأردن تقريبًا من تحت الركام، كون السجل التاريخي للدولة العثمانية انهار مع انهيارها، وورث ما بقي منه من لا يرغب في تسجيل أي إيجابيات للعثمانيين أو للأماكن التي امتدت إليها سلطتهم، وكان من حسن الحظ أن كان الحاكم الأول لإمارة شرق الأردن في حينها الأمير عبدالله الأول ابن الشريف حسين بن علي؛ شاعرًا

وأديبًا ومن المهتمين بتطوير المشــهد الثقافي والأدبي في عهد النشأة الأولى للحكم الهاشمي في الأردن، وزاد من ذلــك قيمة ورصانة نهج الهاشــمين الدائب في الانفتاح على الآخر وتقبله وإدماجه في نســيج الشعب الأردني، ورفد الوطن بكفاءات وخبرات ذات حس عربي وقومي تســهم في صناعــة منجز حضــاري يليق بهــذه الأرض وساكنيها.

لذا؛ فإنَّ المسرح الأردني وبالصيغة الأرســطية وفي بداية عهده كتجربة ناشــئة في بيئة خصبــة، لا نقر هنا بأنَّها لم تعــرف فنــون الأداء والتعبير الحــركي والصوتي، لأنَّ الموروث الشــعبي الأردني يمتلك قدرًا خصبًا من أشكال وصيغ التعبير الحركية والصوتية وحتى الأدبية سواء على مستوى الشعر أو الأســاطير والحكايات الشعبية، لكنَّه لا يوجــد دليلٌ ماديٌّ موثوقٌ حتــى اللحظة على تماس مباشر بين الثقافة الشــعبية الأردنيــة والنهج المسرحي الأرســطوطالي الغربي، وأوّلُ ما يُذكــر هو ذلك التماس الذي تولّد في رحم المؤسسة الدينية المسيحية في الأردن، حيث يــورد الدكتور فراس الريموني أنَّ (ولادة الشــكل المسرحي بقوانينه وعناصره في العام 1913 في المسرحية الكوميدية "هات الكاوي يا سعيد"، من خلال مجموعة من شــباب مادبا أشرف عليها الكاهــن البولوني يوحنا بونفيل؛ حيث كان راعيًا روحيًّا لطائفة اللاتين في مادبا، وقد تم اســتبعاده إلى القدس في العام نفســه، ثم حلَّ محله الإيطالي "أنطوني فرجاللي" وطُرد لولائه للفرنسيين، وبعدها أرسلت بطريركية اللاتين كاهنًا عربيًّا من بيت لحم؛ الكاهن "أنطون الحيحــي" الذي قدّم مسرحياته العــام 1918 مع ميخائيل الطوال، ويوســف الصوالحة في مدينة مادبا)[1]، وهنا نجد أنَّ الوافد الجديد (يوحنا بونفيــل) تم توثيق تجربته المسرحية في دير اللاتين في مدينة مادبا في وســط الأردن والمســمّاة (هات الكاوي يا ســعيد)، وبالرغم من عــدم ورود ما يفصل مضمون هذه العرض المسرحي أو يتحدث بالتفصيل عن عملية الإعداد أو التنفيذ أو الشــكل والأسلوب الفني، والمهم هنا في هذا الســياق هو أنَّه ولأول مرة تظهر إلى العلن وتُذكر في الســجلات الإعلاميّة والتاريخيّة، وحتى لاحقًا في التناول الأكاديمي والرســمي أنَّــه عُرض في الأردن في العــام (1913) عرضٌ مسرحي، وعلى الرغم من أنَّ هذا التاريخ يســبق نشــأة الدولة الأردنيــة الحديثة، إلا أنَّ هــذا التوثيق وهو النقطة البالغــة الأهمية هنا حدث لاحقًا من قبل من عاشــوا التجربة وشــاركوا فيها سواء بالمشاهدة أو بالممارسة الفعلية لفن المسرح والتمثيل، وحدث ذلك مع وجود البيئة والنهج الذي تبنته الدولة المدنيــة التــي بدورها اهتمت بالمنجــز الثقافي والفني للأشــخاص ووظفته في ســياق نهضتها بالإنسان الأردني وانخراطه أكثر فأكثر في ســياق حضــاري يليق بجذوره العميقــة في التاريخ، وهذا الفعل يشــير إلى عدة نقاط مهمّة يجدر بنا ذكرها هنا؛ وهي:

 أولاً: إنَّ المسرح الأردني شــأنه شــأن أي من المســارح المحليــة الأخرى في العالم، انتقلــت إليه عدوى المسرح الأرســطي بفضل قــادمٍ جديــدٍ من خــارج المنظومة



دير اللاتين - مادبا

الثقافيــة للبلد، ذي علاقة وتمــاس مباشر مع المنظومة الثقافية الغربية بحكم موقعه الوظيفي والديني الذي يمنحه ميزة الانتقال بين أرجاء كيانات المؤسسة الدينية (الأديــرة)، ذات التبعية المركزية للمؤســســة الدينية في أوروبا، وبحكم ذلك توافرت في شخص الكاهن (بولوني الجنسية) (يوحنا بونفيل) المواصفات التي جعلت منه حاملاً مثاليًّا لفكرة المــسرح الغربي، ولكن في ظلِّ عدم توفر مؤسسة مدنية (مكان أو صالة عرض مسرحي) في ذلك الوقت تلائم مثل هــذا القادم الجديد (المسرح)، فإنَّ الخيار الأمثل هو الخيار نفســه الذي ذهبت إليه أوروبا نفســها في وقت خروجها مــن القرون المظلمة، وكان هنا هو الكنيســة، حيث تتوافر فيها بيئة خصبة للعرض المسرحي (بشروط خاصة) من مكان يشــبه إلى حدٍّ ما مسرح العلبــة الإيطالية، وصالة يحضر ويجلس فيهــا جمهــورُ المصلين الذي بســهولة يمكــن تحويله إلى جمهــور نظارة، وكــون هذا الوافد هــو رجل دين مسيحي؛ والظاهر أنَّه كان في موقع قيادي في المؤسسة الدينية (ديــر اللاتين)، فما كان منه إلا أن يرمي البذرة الصغيرة بين رعايا هذه المؤسسة الدينية حتى يلتقطها هؤلاء التلاميذ المتعطشــون للنشــاط الديني (الفني) الذي ينمــي مواهبهــم ويرتقي بذهنيتهــم ويمنحهم مكانــةً خاصةً أمــام الأهل والأصدقــاء وذويهم؛ فضلاً عن القيمة الروحانية المتحقّقة بالأجر والثواب الديني كونهم يخدمون المؤسسة الدينية في المقام الأول.

ثانيًا: إنَّ المسرح الأردني ولد ونشأ في كنف المؤسسة الدينية، حيث القيّمُ على هذا الفعل الثقافي هو رجلُ دين، والمنفّذون هم أتباعُ المؤسسة الدينية، والمكان المخصّص للعرض هو نفسه بيت العبادة، والجمهور هو في حالتيه: إمَّا للمتعبدين والمعتكفين والتلاميذ المقيمين في الدير (رجال الدين)، وإمَّا أتباع المؤسسة الدينية من عامة الشعب؛ وهم الأشخاص المتدينون، وبالتالي العملية بأكملها هي حالة طقسية ترتبط بشكل أو بآخر بالممارسة الفعلية للعمل المقدس الذي يرضي الإله؛ وبالتالي يتحقّق الأثر الديني المنشود دومًا وهو السكينة والطمأنينة بأنَّ الشخص يقوم بعمل الفعل الخيّر ويدفع الشر بعيدًا ويحصل لقاء ذلك على الرضى السماوي أو الإلهي.

ثالثًا: وعلى الرغم من عدم استنادي في هذا القول إلى وثيقة تاريخية صريحة ودقيقة والتي قد تكون موجودة ولم تصل إليها يدي، إلا أنَّ حادثة استبدال رجل الدين (بونفيل) والتي يذكر تاريخها أنَّه بعد عام فقط، ويبدو المقصود أنَّه بعد عام من قدومه، وبمعنى أنَّه لو تسنى له البقاء أكثر لتعاظم عطاؤه المسرحي وأثره في الاتباع، وعلى الرغم من ذلك إلا أنَّها حادثةٌ عاديةٌ أو قد تكون نوعًا من الروتين في المؤسسة الدينية آنذاك، كون أنَّ أصل هذا الكاهن (بولوني) وبالتالي هو مغتربٌ عن بلده الأم؛ وذلك لكي يقوم بعمل مقدس وهو نشر تعليم الدين وترسيخ دعائمه، والاستبدال كان بكاهن (إيطالي) يحمل اسم (أنطوني فرجاللي) والذي تشير الوثيقة إلى عملية استبعاد له تمت بسبب ولائه للفرنسيين، مما يشير أنَّه حتى في الإرساليات الدينية هنالك تجاذبات سياسية ومناطق تخضع لنفوذ دول خارج المنطقة والإقليم، ولكن لم يذكر فيها من الذي قام بالاستبعاد، ومتى حدث هذا، ولماذا كان هذا السبب يُعدُّ جرمًا أو ذنبًا يستحق عليه الشخص عقوبة أو الاكتفاء بكفِّ يده عن موقع ديني معين، لكن المعلومة المهمة هنا هي أنَّ نتيجة الاستبعاد أسفرت عن استقدام (أنطون الحيحي) وهو كاهنٌ عربيٌّ، أي لغته الأم هي لغة أعضاء ومجتمع الرعية الدينية في مادبا؛ وبالتالي ينشأ لدينا هنا مجموعة من المكاسب المسرحية وقيم مضافة لتجربة (بونفيل) رافقت هذا القادم الجديد:

أ- خصوصية كونه عربيًّا منحت الجهد المسرحي المبذول الأصالة والارتباط بالهُوية المحلية.

ب- لغته العربية جعلت منه أكثر قربًا من مجتمع دير اللاتين، وبالتالي المصداقية والإيمان بالشخص وأفعاله يكون أكثر قبولًا لديهم وتبنيًّا لتوجيهاته وتعاليمه، فضلاً عن كونه لا يحتاج وسيطًا يترجم بينهم.

ت- معرفة (الحيحي) بالمسرح وتقديمه للمسرحيات يعزّز فكرة احتكاك العرب في بيت لحم بالثقافة المسرحية واطلاعهم عليها، وإن كانت محصورة في الإطار الديني.

ث- قدوم (الحيحي) منح النشاطَ المسرحيَّ في مادبا حالةَ الاستمرارية، بل وزاد على ذلك بالتوسع فيه.

ج- كـون (الحيحي) عربيًّا، هـذا منح الجهدَ المسرحيَّ في الأردن أبًا روحيًّا له، وإشـارةً مرجعيةً ستبقى تذكّر الجميـع بريادة هذا الرجـل وفضله على رواد المسرح الأردني من مثل روكس بن زائد العزيزي.

رابعًـا: العنـاصرُ البشريةُ المنخرطة في هذه الممارسـة المسرحيـة لم تكـن فرقةً قادمـةً من الخـارج بعدتها وعديدهـا، على الرغـم من أنَّـه ليس هنـاك وثيقةٌ تاريخيّةٌ تنفي أو تثبـت قدوم فرق مسرحية وعروض مسرحية بالكامل من خارج البلاد قبل هذا التاريخ، مع ملاحظـة أنَّ هذا يتعارض مع ما يـورده عبد اللطيف شـما " ظاهرة المسرح في شرق الأردن كانت بتأثير من الفـرق المسرحيّة العربيّة المجـاورة التي كانت تجوب المنطقة لتعـرض مسرحيّاتها، ومنها على سـبيل المثال مسرحيّـة (قاتل أخيه) لجميل البحـري)[2]، وبما أنَّه لا يـورد دليلاً تاريخيًّا على صحة هذا المذهب في الأردن، ولا يبـين كيف كان هذا التأثير، وأين وقع عرض (قاتل أخيـه)، وإن كان عُـرض في الأردن، فإنَّني هنا أتجنب الخـوض في دقة هذا الـرأي، وبالعـودة إلى العناصر البشرية المساهمة في عروض (يوحنا بونفيل) و(أنطون الحيحي) فقد كانت عناصر محلية أردنية حيث يشـير النـص إلى مجموعة من شـباب مادبـا، وبالتالي نحن أمام فريق مسرحي أردني محلي يتحمل أعباء النهوض بعمل مسرحي لأول مرة في الأردن، وفي معرض حديثه عـن جهود (أنطـون الحيحي) لا يكتفـي النص بذكر مجموعة من الشـباب أو فريق وبشـكل إطلاقي، بل يكون أكثر تحديدًا، ويذكر أسماء المساهمين في الأعمال المسرحية مـع (أنطـون الحيحي) وهم مـن الذوات المعروفـة اجتماعيًّـا ولهم مكانتهـم الاعتبارية آنذاك (ميخائيل الطوال ويوسـف الصوالحة)، والمهم هنا أنَّنا توافرنا على الأقل على اسمين لشخصين أردنيين في تلك الفترة لم يتردّدا في الانخراط في ممارسة فنية واجتماعية ودينية كانت مجهولة سـابقًا لهما وللأردنيين بشـكل عام، ولم يثنهما الخوفُ ولا الخجلُ.

الخاتمـة: يتبـين لدينا مما تقـدم أنَّ مـا وفّرته الدولة الأردنيـة للشـعب بالانتقال إلى نمط حيـاتي أكثر رقيًّا ورفاهيةً وحضاريةً.. وصـولاً إلى المدنية الحديثة التي نعيشـها في يومنا الحاضر؛ جعلـت من الممكن التوافر على وثيقة تاريخية تؤرشـف للفعل الثقافي والحضاري الأردني، ومن ضمنه المسرح الأردني، وأنَّ نشـأة المسرح الأردني وبصيغته الغربية ما هو إلا نتاجُ التبادل الثقافي والديني بين الشرق والغرب، وشجاعة الروّاد في خوض غمار تجارب لم يسبق أن ألفوها.

الهوامش:

1- الريموني، فراس، في شـما عبـد اللطيف وآخرون. المسرح الأردني: وجـوه الواقـع ومرايـا الأحـلام، ج1، 2015، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة.

2- شما، عبد اللطيف. النَّهضة المسرحيّة في الأردن إرهاصات مسرح السـبعينات: في مجلة أفكار، 2021، عدد 388، وزارة الثقافة. عمان.



حكيم حرب

عروضٌ "تجريبيّة" من الحراكِ المسرحيّ الأردنيّ

جمال عياد*

عند التأملِ في الحراك المسرحيّ المحليّ، ومحاولةِ رصد تجارب مميزة فيه، نجدها وافرةً، نسبةً لمستويات العروض الموجودة في الحراك المسرحي العربي، وبخاصةً في خوض مضمار التجريب، أثناء إنشاء الفضاء[1]، لجهة المبنى والمعنى، كمحاولاتٍ على مستوى التطبيق في إنشاء جماليات الفُرجة ضمن الشكل المسرحي، كالذي قدّمته المخرجة د.مجد القصص، ضمن مواصلتها الدفاع عن حقوق المرأة بالمفهوم (النسوي الراديكالي)، ولا نبالغ إذا قلنا، إنَّها من المسرحيات العربيات القلائل جداً، الأكثر نتاجاً مسرحياً حول"النسوية".

ومن التجارب المسرحية الأخرى المُتناولة في هذه المادة التحليلية، ما قدّمه المخرج حكيم حرب، وهو من المسرحيين الذين أنشأوا معالجاتٍ على النص الغربي، عبر إعداده، أو تجسير أجوائه، أو محاولة "تبيئته" في مُناخاتنا، فضلاً عن محاولات التجريب في استخدام تقنية المونتاج، والصورة، وإلى غير ذلك من المحاولات التجريبية الأخرى التي تتناول التقنيات المسرحية، سواء السمعية منها أو المرئية على السواء.

* باحث وناقد مسرحي أردني

"نــون"... جماليــات مسرحيــة تجريبيــة تتماهــى مع "النسوية الراديكالية"

يحيــل العــرضُ المسرحيُّ "نــون" الذي أخرجتــه د.مجد القصص، وألفته سميحة خريس، وقُدّم سابقاً على مسرح هاني صنوبر في المركز الثقافي الملكي بعمّان، إلى قضايا عديدة تتصل بـ"النســوية" و"ما بعد النسوية"، هذه المنطقة من الاشتغال أخلصت لها د. القصص، تجريبيّاً، عبر مسرحيات غير قليلة، خلال مسيرتها الفنية.

وفي هذا الســياق، يمكن استحضار هذه المسرحية تحديداً، التي حضرت فيها مســألة "النسوية" بالمفهوم "الراديكالي" بقــوّة، والتي رصدت نظرة المجتمع إلى المرأة عبر العصور؛ كضحيةٍ مســتلبةٍ، لا بل ســلعة، وحُمّلت رسائلها برفض الواقع، والتمرد على ذكوريته وسطوته على المرأة.

ويبدو أنَّ المرأةَ والرجلَ، وعبر هذه النظرة، لم يتمتعا بعلاقةٍ تصالحيّة، نســبيّاً، إلا في التشــكيلةِ الاقتصادية الأولى من وجود البشر على الأرض، والتي تُعرف، بحســب الفلاسفة الاشــتراكيين، بخاصة، ومفكرين من أطياف أخرى بعامة: بـ(المشاعيّة البدائيّة)، حيث كان الانتساب فيها للأم.

ففي هذه التشكيلة لم تكن هناك مُلكية خاصة، فالثروات للجميــع، وليس هناك أحد يملك وآخر لا يملك. ولكن بعد ظهور الملكيــة الخاصة، التي فسّــخت النظام الاقتصادي والاجتماعــي (بخاصة مفهــوم الأسرة)، لهذه التشــكيلة المشــاعية، ظهرت تشكيلة جديدة اقتصادياً، والتي بعدها بدأت هزائم المرأة أمام الرجل تتوالى، بحســب "إنجلز"[2] الذي قال: "إنَّ إنهاء الانتســاب للأم كان الهزيمة التاريخية العالمية للجنس النســائي، فقد سيطر الرجل على السلطة في المنزل أيضاً، وقلّ شــأن المرأة. وأصبحت عبدة لرغبات الرجــل، وآلة لتربيــة الأطفال"، وهذا الاجتــزاء من كتاب د.عادل ســمارة (تأنيث المرأة بين النفــي والإلغاء: بالمرأة مبتدأ كل نقد وتخط).

ويمضي سمارة بإســهاب، في مقاربات نظرية من كتابه، في تحليل شائق لهذا الموضوع، فيقول: (هذا يعني بالطبع أنَّ ســيطرة الأمومة هي امتدادٌ وهي الحفاظ على العلاقات المشاعية، بينما سيطرة الأب هي بداية الملكية الخاصة)[3].

متوالياتُ نكوص المرأة في التاريخ لا تنتهي

بعد انتهاء عصر المشاعية كتشكيلة اقتصادية واجتماعية، توالت نكوصات المرأة الإنســانية، والجســدية، والنفسية، والاجتماعية؛ ففي معتقدات قديمة وثنية وسياقات دينيّة وتاريخيّة، لدى شــعوب متعددة، كانت المرأة مضطَهدة: ففي الحضــارة الهندية القديمة، على ســبيل المثال وليس الحــصر، وكما هو معروف، كانت تُحــرق مع زوجها عند موته، وفي الفضاء العربي الاجتماعي الجاهلي كانت هناك عادة "الوأد" للمولودات، وفي الحضارة البابلية يتم إغراقها في الأنهر تحت عنوان التضحية.

ولم تكن الحضارة الإغريقية بأحســن حال، حيث حُرمت مــن التعلّــم، ومُنعت من الحصول عــلى الأرث والطلاق، وكذلــك المرأة في "اســبارطة"، حيث حقوقهــا الاجتماعية تــكاد تكــون غائبة، واكتســبت المرأة في العهــد الروماني الطبيعة السابقة في علاقاتها مع الرجل، باستثناء اكتسابها بعض الحقوق في الأسرة، والزواج.

وعلى الرغــم من أنَّ المرأة في الحضــارة الفرعونية، كانت تتســاوى مــع الرجل، وبخاصــة في تبوّئها الســيطرة على الســلطة، إلا أنَّها كانت تتشــابه مع الحضــارة البابلية في إغراقهــا في الأنهر بوصفها ضحيــةً، ضمن مفهوم (عروس النيــل)، وهي ظاهــرةٌ ظلّــت متواصلة طيلــة الحضارة الفرعونيــة، وانتهــت إبّان عهد الخليفة الراشــد عمر بن الخطاب الذي أوقفها.

وامتــازت الحضــارة الصينية القديمة بظاهــرة حقِّ الزوج في ســلب حقوق زوجتــه، وكان النظر إليهــا لا يتراوح إلا

حول مفهومي الحمق والسذاجة. وفي بلاد الفرس، أنصف "زرادشت" المرأةَ، إبّان عهده، فتمتعت بحقوق امتلاك العقار، واختيار الزوج، وحق الطلاق، ولكنَّها خسرت هذه الحقوق بعد موته، وأصبحت محتقرةً منبوذةً، ووصل الأمر إلى حدّ احتجابها حتى عن محارمها كالأب والأخ والعم والخال، فلا يحق لها أن ترى أحداً من الرجال إطلاقاً.

أمَّا اليهود، الذين اعتبروها المُسبب في خروج آدم عليه السلام من الجنة، كانوا، بعد تحريف التوراة، ينظرون إليها بأنَّها كائنٌ نجسٌ، وتجلب في حضورها الشر. وكان النبي عيسى "عليه السلام" قد أعطى المرأة حقوقها كافة. أمَّا الحضارة الإسلاميّة، فأعطت المرأة الحقوق التي كانت مستلبة في الحضارات الأخرى؛ بحقها بالتعليم، والطلاق، والمساواة في العبادات، والعمل والميراث، وبعد أن كانت الحضارات الأخرى تُحمّل "حواء" مسؤولية خروجها مع آدم من الجنة، حمّل الإسلام آدم وحواء معاً هذه المسؤولية، بحسب الآية الكريمة 36 في سورة البقرة "فأزلّهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه"، لا بل أنَّ آخر كلام النبي محمّد (عليه الصلاة والسلام) للمسلمين وللبشرية جمعاء، في حجة الوداع، أمرنا أن نستوصي بالنساء خيراً.

حيرةُ النسوية في إنصافها ما بين الفكر الاشتراكي والرأسمالي أمَّا المرأة في المجتمع الرأسمالي، فتشير نمطية علاقاته الإنتاجية، إلى أنَّ المرأة والرجل مجرد (مسننات) أو أجزاء، في عجلته الإنتاجية الهائلة، فبحسب موقع الفرد الطبقي فيها يجيء احترامه، وقوّته، بل إنَّ قوانين هذا المجتمع تُشرّع تسليع المرأة، عبر قوننة بيوت الدعارة، وغيرها من المظاهر الاجتماعية الأخرى.

ويبدو أنَّ الفكر الاشتراكي بمنظومته الاشتراكية هو من بين الموجات الفكرية الغربية التي اقتربت مطالبهُ بمساواة المرأة بالرجل. لكن الحركة النسوية في المجتمع الرأسمالي، اعتبرت أنَّ الاشتراكية تظلم المرأة، كونها تعاملها كالرجل بحسب موقعها من العمل، وبالتالي تجاوز مشاعرها كامرأة.

فحارت النسوية بين هاتين المنظومتين، أيّهما تنصفها أكثر قبل انتهاء الاشتراكية وخروجها من التاريخ، لكن الرأسمالية في تجلّياتها الفكرية المتشظية، في المكان والزمان، كانت فضاءاتها تدفع بفكرة النسوية بوصفها فكرةً اجتماعيةً تحرريّةً بمختلف تدرجاتها، إلى وضع تنافر، ثم في صراع حاد مع محيطها.

وعودة إلى ظاهرة النسوية، فمع مجيء الفكر الاشتراكي، الذي أنتج تجاذباتٍ فيما بين المرأة والرجل، ومن ذلك ما قدّمته الفقيهة القانونية الأميركية "كاثرين ماكينن"؛ "لمقال يمكن اعتباره الصياغة الأكثر وضوحاً وجذريّةً للنسوية الراديكالية، فتضع "ماكينن" النسوية التي طرحت كحوار نـدّي مع الماركسية، منتقدةً النسوية الليبرالية على فردانيتها وطبقيتها؛ والنسوية الاشتراكية على دمجها للقضية النسوية بشكل اشتقاقي تلفيقي ضمن الإطار الماركسي النظري الثابت نفسه". [4].

و"لا تبقى "ماكينن" في حيز المحاججة المجردة، بل "تنزل" إلى فضاءات عيانيّة محدّدة وتبني عليها: الإجهاض، العنف المنزلي، الاغتصاب، البغاء، صناعة المواد الإباحيّة، سِفاح القربي، التحرش.. فتكشف العنف القابع فيها بوصفه تأسيسيّاً وليس استثنائيّاً لخلق "المرأة" كشيء جنسي يستخدمه الرجل"[5].

في هذا المقام يُلاحظ أنَّ الحضارة الرأسمالية، في توحّشها، كدلالة على أنَّها في المراحل الأخيرة في أُفولها، لديها ميلٌ لاستيعاب جرأة مارقين في الاشتغال على شيوع المثلية المقيتة، المخالفة للفطرة الإنسانية الربانية في الديانات السماوية.

وبعد هذه النظرة السريعة المختصرة، والتي رصدت نظرة

المجتمــع إلى المرأة عبر العصــور، كان لا بـــدَّ منها؛ لأنَّها تشـــكِّل مرتكزاً لــلإرث التاريخي لاضطهــاد المرأة، والتي تنطلق منها د.القصص، مُدافعةً عن حقوق المرأة، وليس العربية حسب، وإنَّما على مستوى جغرافية العالم.

وهـــذا ما يلاحِظه المتابــع لمسرحياتهــا، المتناولة للمرأة، بمــا فيها مسرحيتهــا الأخيرة "نــون"، وقدّمتهــا مخرجةً ودراماتورجيّــةً وســينغرافيّةً، في مواصلتهــا الدفــاع عن حقوق المرأة بالمفهوم (النسوي الراديكالي).

ونبذة سريعة عن هذا التيار من خلال ما تناولته الكاتبة الأميركية النســوية "كاثريــن موراي ميليــت"، عن هذا التيار (Feminism)، في كتابها "السياســة الجنســية" (6) عــام 1969، بأنَّهــا "مجموعة من الحــركات الاجتماعية والسياســية والأيديولوجيــات التي تهــدف إلى تعريف وتأســيس المســاواة السياســية والاقتصادية والشخصية والاجتماعيــة بين الجنســين، وتبيــان الأثر الــذي يلعبه الجنــس في تبعيــة المرأة للرجــل، ومن ثــم اضطهادها مــن قِبله خصوصاً، والنظام الأبــوي عموماً، وبالتالي هذا التعامــل الجنسي، يؤدي إلى هبوطها اجتماعياً، فضلاً على أنَّ هذا التيار يدين مســألة تطبيق الليبرالية على الرجل فقط".

وعــن عنــوان المسرحية(نــون)، التــي ألّفتهــا الروائية، والكاتبة المسرحية ســميحة خريس، تبيّن، وعبر أســلوب تقنية الحوار، إضافة (نون) النســوة، والــذي تم اختيار هــذا العنوان، (نون) منه، في نهاية الكلام، وفق أســلوب السجع، بإضافة (هن)؛ (من أجل حياتكن)، و(إرضائكن)، و(أعظم تجربة في حياتكن)، و(راء ظهوركن). والإشــارة هنــا، إلى (نون)، يقصد بها المرأة كأســاس للحياة، وشرط بقائهــا، أوضحتهــا حوارات النســاء الثائرات، في ســياق العرض: (نوننا نون العين،..من أجل ثمرات المآرب.. المجد لنون.. المجد للحقيقة).



مشهد من مسرحية نون



مشهد من مسرحية نون

وفي هذا السـياق؛ أدانت أبنية مـن البناء العميق للعرض اللغة عموماً، وليس المقصود هنا اللغة العربية، وإنَّما على مسـتوى اللغة في مناطق العالم عبر التاريخ، من باب أنَّها تشكّل الوجه الآخر لقمع المرأة، والاستبداد الذكوري عليها، وهذه الإدانة تتماهى مع رؤية التيار النسـوي الراديكالي، كـما يطرحهـا منظّروها؛ لأنَّ هذه اللغة تفـرّق بين الذكر والأنثى، كما في الضمير، والنداء.

ومـن العلامات الأخرى، المـؤشرة إلى أنَّ فضاء المسرحية، ينتمـي إلى التيـار النسـوي الراديـكالي اشـتغال الرؤية تجريبيّاً، على مسـتوى المعنى في العـرض، فلم تهدف إلى إنشـاء جهود إصلاحيّة في النظـام الاجتماعي الأبوي، وإنَّما هدفـت الإطاحة به، كما بيّنت أحداث المسرحية، في بنائه السطحي، باحتلال النساء الثائرات لرئاسة البرلمان، وإقصاء جميـع الرجال عنها، والذين هم من أزواج هؤلاء النسـاء الثائرات، واحتلالهن لهذه الرئاسة، في سياق أحداث هذه المسرحية، ومن ثم البدء بإجراء تعديلات، تلغي أيَّ فوارق بين الرجل والمرأة سياسيّاً، واجتماعيّاً.

كما وهّجت المسرحية، نتائج الحروب، التي دارت وما زالت تدور في مشـهد جغرافيا النظام العربي الرسـمي، الآخذة بنية نظامه السياسي بالنكوص والتهافت والتشظي عمودياً

وأفقيــاً، لتوصل هذه الحروب، بحســب هــذه المسرحية، الواقع العــربي إلى واقع ســورياليّ وفجائعــيّ ولامعقول، وليس آخرها ما يجري في السودان الشقيق.

ترصد أحــداثُ حكاية المسرحية، التي جــاءت وفق إطار رمــزي، في مجتمع ما، وفي زمان ومكان غير محددين، قيام مجموعة من النساء، قدّمت شخصياتهن: نغم رشيد، شذى عليان، رفيف الجبر، سارة أبو زهرة، نور أبو سماقة، وديانا باكو، بالثورة على قيادة ســلطة هــذا المجتمع الذكورية، حيث جسّــد شخصيات هذه الســلطة، كل من من رئيس البرلمان د. الحاكم مســعود رئيساً، ومنذر خليل مصطفى، ومحمد البطوش نواباً للرئيس.

إلا أنَّ الرؤية في الفضاء المسرحي، التي حضرت في مشاهده أجواء ساخرة تقترب من الكوميديا السوداء، تغادر مفهوم (النسوية)، الذي تحقّق فيه النساء دورهن بقوّة في الحياة السياســية والاجتماعية، بإقصاء القيادة الذكورية والحلول محلها، إلى مفهــوم آخر نحو تحقيق النصر المطلق؛ بأنَّهن سيبحثن عن شخوص من الرجال في المجتمع يؤمنون بالدور التكاملي بينهن وبينهم، للعمل المشترك، وكأنَّ هذه الرؤية التي تريد التشــاركية مع الرجل، قــد تحقّق أيضاً في هذا العمل مفهوم (ما بعد النســوية)؛ المتمثل في التخفّف من دعوات الصراع والتمرد على الواقع الذكوري، حتى يتحقّق العدل في الحياة الاجتماعية، دون الصراع مع الرجل، طبعاً بحسب هذه المسرحية.

لعبت تصاميمُ الشــخصيات النسائية الســت، إضافةً إلى شــخصية رئيس البرلمان ومســاعديه، بصريّاً، دوراً مهماً في تشــكيل الكتل التي كانت الشــخصيات تقوم بإنشــائها، اســتناداً إلى دلالات ثلاثة ألوان أساســية، هي: الأبيض في القمصان والأسود في الجاكيت والبنطال، والأحمر في الشبر، الذي قدم في اســتخدامات حول الرأس، وكرفتة، ومكانس الأرض، وبمــا يضمــن توظيفــات دلاليــة كثيرة أســهمت ســيميائيّاً في إنشــاء الفضــاءات والمُناخــات في كل لوحة ومشــهد. وكانت فكرية أبو خيط وآني قرة ليان، من قامتا بتنفيذ الأزياء والإكسسوار.

كــما وتناغمت جماليات كتل الســينوغرافيا، التي صمّمها طلال ســعيد، ونفّذهــا محمد العبوشي، لتخدم الرســائل الأساســية للمسرحية، إذ اســتُخدمت 6 طــاولات صغيرة الحجــم، في توظيف درامي متعــدد الأغراض، وبخاصة في حضور فضاء رئاسة البرلمان، حيث جلست الثائرات الستة عليهــا، وفي غرض آخر كصورة، وحقيبة، وإطارين أحدهما مدخل البرلمــان، والثاني لأكثر من غــرض كطاحونة حرب، ومدخــل لمخيم اللاجئين، وغير ذلك من الدلالات المتعددة لهذه القطع الديكورية نفسها.

جــاء تصميمُ الشــخصيات في العمل جذابــاً، وذلك بفعل إظهار عنصر المقارنة الدرامي العام: الذي اشتمل الأزواج؛ بتصميم شخوصهم السطحية المتعجرفة الجاهلة، بحسب العرض، مع الثائرات اللواتي اتسمن بالنباهة والذكاء.

كــما وجاءت هــذه الجاذبية، من براعــة أداء الأدوار عبر العمل الجماعــي والفردي، وغيره من العنــاصر الدرامية الأخرى، التي صبغت المشاهد بالتنوّع، بفعل تمايز الأمزجة وتبايــن الهواجس، الذي أذكى الــصراع الداخلي والتناقض العاطفــي في الأحــداث، مــما أســهم إلى جانــب عناصر العرض الأخرى، في جعــل المتلقي يقظاً متابعاً حتى نهاية المسرحية؛ وخصوصاً ما قدمته شــخوص رئاسة البرلمان، في إظهار انهيارهم النفسي، أمام النساء الثائرات.

وكان ثمة عنصر أثّرَ بقــوة في إنتاج الدلالة المركزية، الأداء التمثيــلي، المؤسَّــس على أنماط معينة مــن المشي، متغيرة الاتجاهات فيهــا، وعلى لوحات راقصــة صمّمتها آني قرة ليان، كان الجســد ينطق بدلاً عن الحــوارات، أمَّا العنصر الثاني فهو الأداء الموســيقي الذي صمّمه تصويريّاً ودرامياً المؤلف والموزّع عبد الرزاق مطرية. وقام بالاشــتغال على

الصوت في المسرحية يوسف الشوابكة.
وصمّمت إضــاءة المسرحيــة، والتي جاء أغلبهــا منتشراً، د.مجــد القصص، ونفّذهــا كفاح قباجــة، والكوريوغرافيا آني قرة ليان، وأدار الخشــبة صلاح عجوري وآية الخطيب، ومساعد مخرج نضال جاموس.
وبعــد محاولة تحليل أبنية هذا العرض وتفكيكه، نجد أنَّ الأهم في هذا المنجز، هو (اكتمال الفعل المسرحي)، لجهة أنَّ الرؤية الإخراجية وفّــرت كل العناية لجماليات عناصر عرضها، ابتداءً من تصميم ســياقات الفعل على الخشــبة، ومنطلقاتــه الفكريــة، هذا مــن جهة، ومــن جهة أخرى اهتمامها بجمهورها حيث كان التنوّع والتبدل في سياقات جماليــة الأداءات، حاضريــن، يرضيان اختــلاف الأمزجة والهواجس لــدى المتلقين، بغض النظر إن كانوا متفقين أو مختلفين حول الرسائل.

النصُّ عنصرٌ ضمن كلية الفضاء المسرحي

تجــلّى حضــور عنــاصر تجريبيــة في رؤية حكيــم حرب الإخراجيــة في أعمالــه، وخصوصاً في عروضــه المفادة من النصــوص الكلاســيكية العالمية الشــهيرة المألوفة والمكرر تناولها من قبل مخرجي قارات العالم كافة، لكن بمقترحات إخراجيــة جديدة مغايرة لما قدّمه هؤلاء المخرجون الذين ســبقوه، كما في مسرحية "هاملت يُصلب من جديد" في العام 1994، وقد أعــاد صياغة هذه النصوص من جديد، مــن خلال اقتحام نداءاتهــا الخفية، ومن ثم مغادرة نص المؤلــف إلى فضاء آخر هو نص العــرض المسرحي، والذي يحوي ضمن عناصره نص المؤلف الدرامي.
كما ســنتناول له تجربة مسرحية أخــرى، تجيء من ولعه بإنشــاء عروضه، وفق فضاءات الفكر التراجيدي، ابتدأت مع انطلاقتــه الفعلية المحترفة الأولى شــاباً، مع مسرحية "المتمــردة والأراجــوز"، التــي أعدّهــا عــن "أنتيجونــا" ل"ســوكفليس" التي فازت في العام 1991 بجائزة مهرجان مسرح الشباب الأول، وفي العام 1992 عن المسرحية نفسها بجائــزة أفضــل ممثلة لكفاح ســلامة في مهرجان القاهرة الدولي للتجريب المسرحي.

مسرحية "هاملت" عبثية الأقدار في صنع المآسي

التراجيديــا اليونانية التي أســهم بصنعها أساســاً كل من "أيســخيليوس" و"سوفكليس" و"يوربيدس"؛ كما يقول د. أنطــون معلوف، في كتابه (المدخل إلى المأســاة)[7] : "هي أصل المآسي ومثلها الأعلى، ومرتكز الفلســفة المأســاوية"، ولكن حين نعتبر المسرحيات المتعلقة بالملك "أوديب" هي الأكثر مأســاوية، فإنَّنا وبحســب اتجاهات نقدية سائدة، نعتــبر أنَّ من أهــم المسرحيين الذين ظهــروا بعد ذلك هو "شكســبير"، وفي الوقت نفســه فإنَّها تعتبر مسرحيته "هاملــت " هــي الأكــثر مأســاوية في تلــك المسرحيات رغــم اختلافها الكبير عــن المفهوم المأســاوي الإغريقي، وخصوصاً لغياب مسألة روح التخطّي الحاسمة في مواقف الشــخوص، وحلــول مســألة مواقــف الــتردّد والحلول الوســطى في مواقف مصيرية ل"هاملت"، وهذه المســألة تشــكّل إحدى الثيم الرئيسة التي طرحتها رسائل مسرحية حكيم حرب "هاملت يُصلب من جديد"، فقد تجلّى ذلك في تردّد "هاملت" وتوانيه عن تنفيذ رغبة (الطيف) بالثأر، أمام معضلة عدم إيجاد حل لمســألة، "أكون أو لا أكون"، الحائرة في ذهنه بين بعدين مطلقين يتنازعانه هما العقل والعاطفة.

نصُّ العرض

أمَّــا في فضاء التواصل مع عرض "حــرب"، وبعد فك رموز أنســاق العلامات، فإنَّ المعنى المنتج يحيلنا إلى مقترحات مغايــرة في الأحداث تجلّت في مســألة إجابات شــخصية

(الطيف) العابثة لأسـئلة "هاملت" الجـادة، وأنَّ كلَّ ما يجري من أحداث مأسـاوية؛ هي مجريات مسرحية ليس إلا؛ فعندما يسـأل "هملـت" الطيف: هـل أنَّ مقتل أبي أمرٌ مسرحي؟ وهـل أنَّ خيانة أمّي أمـرٌ مسرحي؟ وغدر عمـي بأبي أمر مسرحي؟ يجيء جـواب الطيف: نعم؛ إنَّه أمرٌ مسرحي. ليضعنا سـياق فضاء العرض (1) بأنَّ المتلقي يتواصل مع مشاهد (مسرح داخل مسرح)؛ إذ أنَّ الطيف عندمـا أزال القناع عن وجهـه في مجريات الأحداث تبيّن للناظر بأنَّه ليس إلا شـخصية المهرج نفسـه الذي يسخر من قيمة الثأر، فيزيله من رأس "هاملت".

عنـد ذلـك يبلـغ التحوّل مـداه في دوافـع "هاملت" وهواجسه للدرجة التي يقرّر فيها إكمال دوره (التمثيلي) عبر ذهابه للاعتذار من أمّه وعمّه في فضاء حضر فيه ملمح الاحتفال، غير أنَّ هذا الاحتفال كان بمثابة الستار الذي تم من خلفه طعن "هاملت" من قبل عمّه؛ فيسـقط مضرجاً بدمائه غدراً، ويبقى عمّه "كلوديوس" قاتل أبيه ومغتصب العـرش الملكي، وهذا فرق جوهـري في أحداث (هاملت) شكسـبير عن مسرحية (هاملت يُصلب من جديد)، إذ إنَّ "هاملـت" وأمّه الملكة و"كلوديوس" يموتون في المشـهد الأخير في مسرحية "شكسبير".

مسرحيةُ " انتيجوني" لسوفكليس

وكان أعاد مؤخراً، على مسرح هاني صنوبر، عرض مسرحية" انتيجوني" لسـوفكليس، التي قدّمها سابقاً مُعداً ومخرجاً، بطرح نسختها الثانية، وفق نظرة معاصرة، بتناول مختلف، عن ما طُـرح في صياغة المسرحية التراجيدية الأولى. والتي قدّمهـا مسرح الرحالة بالتعاون مـع وزارة الثقافة، بمثابة نوع مـن التضامن مع (جرحنا النـازف في غزة)، وموجهاً تحيـة (إجـلال إلى الشـهداء في غـزة العـزة والتضحية والفداء)، كما قال في دعوة فرقة الرحالة للجمهور لحضور هذه المسرحية.

فزخر الفضاء الدلالي للمسرحية، برموز وعلامات سـمعية ومرئية، شـكّلت فضاء، هيمنت عليهـا العناصر الدرامية، بدلاً مـن التراجيدية، فظهـرت مفاهيم (الشـك) بالقيم الروحية والوطنية المطلقة، وحل محله المفهوم (الهاملتي). فالأمـيرة (أنتيجونا) عندما تذهب لمواجهة الموت، تذهب وهـي تقدّم قيمة فكرية عظمى: مـن حيث تأثيرها على نفسها والرأي العام، فلا تتراجع في دواخل نفسها، بل لديها اليقين بأنَّ خيارها المأسـاوي هو الصائب، دونما أدنى شك في التضحية، مـن أجل المثل العليا التي تنبني عليها الأمم الحية.

بينـما هنـا في مسرحية "حرب"، بعد أن يعمـل لها خالها (كريون) غسيل دماغ؛ تتيقن "انتيجونا" من أنَّ لديها شك في صحـة قرارها بمغادرة هذا العـالم، من أجل أن تضحي بنفسـها بمقاومة النظام الجديد، فتجيء حدة هذا الشك أقصى مـن الموت الـذي ينتظرها. بعـد أن أقنعها رئيس النظـام الجديد الملك (كريون) بأنَّ العالم قد تغيّر، ويجب أن تنتبه لنفسـها، وتتزوج من ابنه، وإنَّ ما تفعله ليس إلا انتحاراً ونتيجة مكائد سياسية.

وأنَّ الحيـاة أمامها.. الزواج أمامهـا من ابن الملك الجديد (كريون)، والتمتع بالسلطة، "فلا تدعي الحياة تنفلت من بين أصابع يدك، فأطبقي عليها".

كما أنَّ شـخصية "كريـون" التي جسّـدها حرب، ظهرت سياسـية بامتياز، وليسـت عسـكريّة، وأنَّ ما قام به من مؤامرة عـلى الملك (أوديب) واغتصاب عرشـه، بالتعاون مع الكاهن (ترسـياس) وتنكيله بعائلتها؛ عبر التخلص من أخويهـا، وأبيها، هو كان ضرورة وطنية للحفاظ على البلد وعلى أهلها، وليس كإنسـان خان والدها (أوديب) وغدر به، كما في النصِّ الأصلي.

كما وطرحت أحداث حكاية المسرحية أنَّ أخوة "أنتيجونا"



مشهد من مسرحية أنتيجوني

جاء صراعهــم ليس بهدف حماية "طيبــة"؛ وإنَّما لأغراض التنافس في الاستيلاء على السلطة.

وأكّــد (كريون) من (خلال مــسرح داخل مسرح) وبدون مواربة مســألة إزهاق الشــباب لأرواحهم من أجل قضية سياســية أو عقائدية، بأنَّها خطأ ومأساة إنسانية، بذهاب طاقات هؤلاء الشباب هدراً.

إلا أنَّها تذهب للموت على أن تذعن لعرضه، مُضحيةً، من أجل المثل العليا التي تنبنــي عليها الفضاءات التراجيدية، بامتلاكهــا للمعطيــن (روح التخطّي)، و(جلال المأســاة)، وهما من أهم ثيم هذه الفضاءات، التي تمتلكها الشخصية المأســاوية، وهي تذهب إلى مصيرها موتاً، على أن تهادن وتتخاذل مع قوى الظلم.

وكان مــن ضمن المعطيات التــي ركّز عليها "حرب" ضمن الصياغــة الجديــدة للمسرحية، في إعطاء معــانٍ مُضمرة، ضمن الســياق الرمــزي للعرض؛ حيث تغــدو (أنتيجوني) مدينة (غزة)، عندما أضاف حواراً، عندما يلقي بها الحرس في هوة عميقــة وهي حيّة، ليدفنوهــا في التراب، فتقول: "ألم يأتِ خطيبي (هيمون)، ليحــاول إنقاذي؟"، وهو ابن خالها، الذي يجسّــد العالم الإسلامي والوطن العربي، كأحد المعاني المضمــرة في البناء العميق للعــرض، فيأتي الجواب عبر دلالات أغنية الرحابنة بصوت فيروز: (لا تندهي ما في حدا.. لا تندهي ما في حدا..).

وكانت المعارك تجري بأسلحة العصر الراهن في المسرحية، عبر حمــل المقاتلين للبنــادق الأوتوماتيكية، واســتخدام

الآليات المدرعة.

محمولاتُ العرض قُدّمت أساساً عبر أنساق أداء الممثل، وبخاصة شخصية (كريون) التي قدّمها حكيم حرب باقتدارٍ جماليٍّ عالٍ، بفعل تجسيده لشخصية الطاغية السياسي المعاصر، الذي يدوس على القيم الإنسانية، ويزهق الأرواح، كأنَّه يحقّق متعةً نفسيّةً، ولكنَّها مَرَضية، بحسب علم النفس، وقدّمت شام دبس شخصية (أنتيجوني)، وجسّد محمد كيمو (حارس1)، و(الأخ الأكبر)، ومحمد الزعول (حارس2) و(الأخ الأصغر)، و(الكاهن تريسياس). وضم فريق التقنيات، ماهر جريان فني إضاءة، وعبد الحليم أبو حلتم موسيقى، وفكرية أبو خيط؛ أزياء وإكسسوار.

أسهمت الإضاءة بقوّة سينغرافيّاً؛ في تعويض غياب كتل الديكور عن المسرح، فأبرزت جماليات أنساق أداء الممثل، وفق ثلاثة اتجاهات أساسية، الأول الإضاءة الساقطة من أعلى المسرح، والثانية الأفقية، والثالثة في إنشاء حيزات وفضاءات تجري فيهما أحداث المسرحية، كما وكان لنقوش وخطوط الملابس للشخصيات، أن أثرت دلاليّاً في بناء كل شخصية لجهة موقعها الطبقي في السُلّم الاجتماعي.

بينما كان لجماليات الأنساق غير المنطوقة كالموسيقى دورٌ أساسيٌّ في إثارة الزخم العارم للأحداث سواء في التصعيد، والصراع بين الشخصيات، وبخاصة بين (كريون) و(وانتيجوني)، أو في طرح الأنغام الحزينة عند تواري (انتيجوني)، تحت التراب الذي يُهال عليها، وهي تقول: (يا قبري يا سريرَ عرسي)، مُعمقةً هذه الأنغام الحزنَ الجليلَ لدى هذه الشخصية التراجيدية بامتياز، لتقول كلمتها الأخيرة قبل إغلاق قبرها، بنهاية المسرحية: (أمَّا أنتم أيّها الصامتون، أنا لا أكرهكم، بل أشفق عليكم).

الهوامش:

(1) الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، أكرم يوسف، الفضاء الاجتماعي، دار مشرق- مغرب، 2000، ص 50. الطبعة الأولى 1994.

(2) كتاب د. عادل سمارة تأنيث المرأة بين النفي والإلغاء: بالمرأة مبتدأ كل نقد وتخطٍّ. النشر:رام الله [فلسطين] : مركز المشرق / العامل للدراسات الثقافية والتنموية , 2011.

(3) المرجع السابق نفسه.

(4) موقع الجمهورية الإلكتروني، نشر مقال ل الفقيهة القانونية الأميركية كاثرين ماكينن، بعنوان (النسوية، الماركسية، المنهج، والدولة: أجندة العمل النظري، عن نص صدر عام 1973، ومر بتعديلات وتنقيحات ومراجعات عديدة، قبل أن يصدر في صيغته الأكثر تداولاً عام 1982، ونشر المقال بترجمة كرم نجار، في عام 2019).

(5) الذي بُني على أطروحتها للدكتوراه في جامعة كولومبيا

(6) كتاب كاثرين ماكينن الآخر: السياسة الجنسية عام 1969

(7) مؤلف: د. أنطون معلوف، في كتابه (المدخل إلى المأساة) قسم: الفلسفة الإسلامية اللغة: العربية تاريخ الإصدار:1982.

الناشر المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.مكتبة نور المملكة المتحدة.



د. نجوى قندقجي

حضورُ المرأةِ في المسرح الأردنيّ بين الموضوع والفعل

د. نجوى قندقجي*

ليس خافياً حضور المرأة في المسرح الأردني سـواء على صعيد موضوع العمل المسرحي أو الإسـهام الفعلي، في تشـكيل مكوّنات هذا العمل وبنائه، وما الدراسات والنقاشـات والحوارات في الندوات والمناسبات المسرحية حـول موضوعـة المرأة ومقاربة دورها في المـسرح إلا اعترافاً جلياً بهذا الحضور. وجاء هذا الحضور اسـتجابة لتحوّلات المجتمع الأردني على الصعيدين الاجتماعيّ والسياسيّ، وتنامي المؤسسات التعليميّة والأكاديميّة التي أسهمت في رفع مستوى الوعي الفني ودوره في التغيير المجتمعي. أسماء نسائية فنيّة لمعت في تاريخ المسرح الأردني منذ بداية السـتينيات من القرن الماضي، مواكبة ومشـاركة في مسـار الحركة المسرحيـة بأدوار فاعلة ومتنوعـة، حيث أسـهمت المرأة على مدى عقود، في مجال التمثيل والإخـراج والكتابة والإنتاج والمهن الفنية المساندة مثل تصميم الديكور والملابس وغيرها من المفردات المكمّلة للعمل المسرحي.

* ناقدة، ممثلة ومخرجة مسرح أردنية

لم يخلُ المنتجُ المسرحي من توافر المادة الدرامية للدور النسائي، ولم يكن هذا الإنتاج الذي يكرّس حضور الشخصيات النسائية مقتصراً على الكاتبات، بل نجد في أعمال الكاتب "جمال أبو حمدان" شخصيات نسائية مركزية، تشكّل حامل الفعل ومحرّكه في معالجات متعددة الرؤى والمواقف، من خلال نماذج عامة واضحة فيما تحمله من خلفيات تاريخية، كما يظهر في كلّ من النصوص: "علبة بسكوت لماري أنطوانيت"، و"حكاية شهرزاد الأخيرة في الليلة الثانية بعد الألف"، والمونودراما "ليلة دفن الممثلة جيم" التي قدّمتها الفنانة جولييت عواد بشكل متميز، عام 1992. كما قُدّمت المرأة في تجارب لاحقة لتمثّل دلالةً رمزيّةً على واقعنا السياسي، وعلى سبيل المثال لا الحصر، في عمل "صفيّة" للمخرج فراس المصري، التي جسّدت أنموذجاً بطولياً ونضالياً لا يقلّ في تأثيره عن دور زوجها، تجاه القضية الفلسطينية، فكانت حاضرة كمحور للموضوع وتحريكه، إضافة إلى رمزيّتها المزدوجة في كونها الدال والمدلول، بآن معاً، وهو مدخل يتكرر في المعالجات الدرامية، لما يتمتع به موضوع المرأة من قابلية لاحتمالات التأويل.

تدفعني تجربتي الخاصة نحو استحضار عملي كممثلة خلال خطواتي المهنية الأولى، بعد عودتي من روسيا وإنهاء دراستي للإخراج والتمثيل المسرحي. كانت تجربتي



مشهد من مسرحية "جزيرة الماعز" لزياد جلال



مشهد من مسرحية "قالب كيك"



مشهد من مسرحية "فرمولوجيا"

المسرحية الأولى في عمل "الخادمات" عام 1995 حيث تشـاركت والفنانــة مجد القصص أدوار الشـخصيّتين الرئيسيّتين، وكان العمل من إنتاجها أيضاً. قام بالإخراج زيـاد جلال في تعاون مع الفنان العراقي كريم رشـيد في الإخراج وإعداد النـص الأصلي الذي يعود للكاتب الفرنسي جان جينيه. لقد عملنا بشكل جماعي، وكانت الحلول الإخراجية نتيجة نقاشـات تأخذ بعين الاعتبار وجهات نظر المؤدي للـدور الدرامي، كما تمّ تعريب الشخصيات دون المساس بالبنية الدرامية للنص، حيث حملت شـخصياتنا أسـماء عربية، وصُبغت همومها بالبعد العـربي في مجتمعنا. هذا النص المعروف الذي يـسرد حكاية خادمتـين وصراعهما مع السـيدة التي تخدمانها، أضاء مواضيع عدّة ليست بمنأى عن قضيانا المجتمعية، مثـل الفوارق الطبقيـة، ومعاناة الفئات المهمّشة في إطار عام، مع إلقاء الضوء على حال المرأة العاملـة المقهورة، وصراعها بين حلـم الخلاص ويأس الاستسـلام. تابعـت الفنانة مجد القصـص مشروعها المسرحـي، في إنتاجهـا لأعـمال مسرحيـة متنوّعة في المواضيع والمداخل الفنية، وتبلورت تجربتها المسرحية، بعد تحصيلها العلمي العالي وبدء مسـيرتها الأكاديمية في الجامعــة الأردنية، فأنتجـت وأخرجت مسرحياتٍ تناولت الشـأن العام والقضايا السياسية والاجتماعية، دون أن يغيـب عنهـا موضوع المرأة، كـما في عملها الأخـير "نون" المقتبس مـن النصّ الإغريقـي "برلمان النساء" للكاتب "أريستوفانيس"، حيث قامت الكاتبة سـميحة خريس بإعداد النصّ الدرامـي. تمثّل تجربة الفنانــة القصص مثالاً بارزاً عـلى المثابرة والاجتهاد في تمثيل صورة المرأة ونضالها، ليكون حضورها المجتمعي مؤثّراً وفاعلاً، خاصةً أنّها تجعل من تجربتها الأكاديمية رافداً قويّاً لإغنـاء أعمالها المسرحية، عبر إشراك طلّاب الجامعــة في التمثيل في معظـم أعمالها الأخيرة، وهو امتداد للتجربة المسرحية وتأثيرها نحو المستقبل.

وفي المرحلة ذاتها، حيث شـهدت أواسط التسعينيات نشـاطاً مسرحياً لافتاً، سـمحت لي الفرصة الاشـتراك

في أعـمال مسرحيـة عديـدة، جميعها تصـبّ على صعيـد الموضوع، في عمق فهم عوالم المرأة النفسـيّة والاجتماعيـة ومركّب حضورها الإنسـاني والوجودي، مثل العرض المسرحي "جزيرة الماعز" للكاتب الإيطالي "أوجو بيتي"، من إخراج زياد جلال، وتمّ تقديمه خلال مهرجان المـسرح الأردني في دورته الثالثة عام 1995. يتحدث العمل عن قصة ثلاث نساء يعشن في جزيرة نائية، يرتكبن جريمة في حق رجل وافد حاول استغلال عزلتهـن، والعيش على التفرقة فيـما بينهن للوصول إلى السـيطرة والتحكّم. حملت الشخصيات النسائية دلالات للبنيـة الاجتماعية المتضعضعـة والتي تفقد بوصلـة الأمان الاجتماعي، ولكن مـا إن تعي مصدر الـشرّ، تبادر نحو التوحّد في قوّتها، ليأتي فعل النسـاء عند نهايـة العرض ومحاولتهن قتلـه دون أن يقمن بذلك، هو فعل رمزي وثوري تجاه أية قوّة مسـتغِلّة لحاجات المرأة الإنسـانية والعاطفية. يتشارك الفعل الرمزي لحضور المرأة في العمل المسرحي مع تجربتي التاليـة، في عرض "عيون ماريا والسـندباد" الفانتازي من كتابة وإخراج نـادر عمران، تم تقديمه في افتتاح مهرجان "أيام عـمان المسرحية"، حيث قمت بتمثيل شـخصية ماريا التي تعيش في عالم محكوم ومحدود، هو مجتمع الفقاعة حيـث يتم تحديد مقدار الهواء المسـموح للإنسـان تنفّسـه كي يبقـى حيّـاً، لتغدو الشـخصياتُ مخلوقاتٍ تسـبح في بحر الحياة، لكنَّه أشبه بسجن كبير، وهمي وهش، لتحمل ماريا رمزية الحب والحلم والجمال، وهي دلالات لسـبل الخلاص من أغلال المجتمع التي تقيّد حياة الفرد وتحدّ فعله. وتأتي تجربتي مع الفنانة المخرجة سوسـن دروزة في العمـل المسرحي "ذاكرة صناديق ثلاثة" تتويجاً مميزاً لحضور المرأة في المعنى العـام والخاص، وهو العمل الـذي كتبته دروزة بالتعاون مع هيا الحسـيني، وتمّ تقديمـه ليلة افتتـاح مهرجان أيام عـمان المسرحية الخامس-الملتقى الدولي للفرق المسـتقلة، إلى جانب عرضـه على المسـارح الأردنيـة لاحقـاً، وفي مهرجان القاهـرة للمسرح التجريبـي، الـدورة العاشرة، وفي مهرجـان قرطاج المسرحي في دورته التاسـعة. يحكي العمل قصة ثلاثة أصدقـاء، مدرّس التاريخ "نابليون" (قام بدوره الممثل زهير حسـن) وصديقه الموسـيقي والكاتب "نديم" (قام بدوره الفنان محتسب عارف)، وزوجته الصحفية "سلمى"، وهم عالقون في تفاصيل حاضرهم، وغارقون فيه، مثل المياه التي تداهم مكان عيشـهم، في دلالة لصراعهم مـع غربة واقعهم، وهم يقارعـون ذاكرتهـم المتداعية، في سـبيل البحث عن معادلـة جديدة نحو مسـتقبل آمن ومسـتقر. تمثّل سـلمى المحرّك العمود لهذه العلاقـة الثلاثية كونها الوحيـدة التي تعمـل وتخرج من البيـت بما يمكّنها التفاعـل مع العـالم الخارجي، إنَّها الحامل الأسـاس للأزمة الوجودية وإضاءة أفق انفراجها، وكأنَّها تحمل مشـعلاً، لتكشـف طريقاً للخروج من هذه الشبكة الخانقـة، التي وقعت فيها الشـخصيات. ومع تطوّر الأحـداث، وفي الفصل النهائي للعمل، تختار سـلمى منعطفـاً قوياً في التحوّل، عبر تـرك مهنتها في الكتابة لتذهـب للعمل في عالم المال والتجارة، وتنسـلخ عن ذاكرتهـا التـي تبقيها في الصناديـق، في دلالة معلنة، لانهزام المثقف والفكر السـياسي، أمام الواقع المثقل بتغييرات بنيته الاجتماعية الثقافية والفكرية.

لم تسـتطع سـلمى، الشـخصية الدرامية، أن تغادر مشروع دروزة المسرحي، بل رافقتها في نماذج مختلفة، كما نراها ضمن أعمال المخرجة لاحقاً، فعادت سلمى وتابعـت الظهـور في العمل المسرحـي المونودرامي

"مصابة بالوضوح" من أداء ساندرا ماضي، وقد اكتست طابعــاً ذاتياً، كون ســلمى هنا تحــضر كصانعة أفلام، وبينما تحضّر لأحد أفلامها القادمة، تستكشــف نقاط وضــوح خاصة بها أيضاً. ولا تخفي الفنانة دروزة، هذا الجانب الــذاتي، خاصة أنَّه من كتابتهــا، فكان تحدياً حسب قولها "تجاه القبض على الفكرة وإنقاذ النفس مــن الموت المحتم...نحو الحياة المضنية اللذيذة. أخيراً يقتلعنــي المــسرح من ضعفــي وأعود صــوب رحلة مسرحيــة أكتبها من وحي ســيرتي الذاتية، وفي مرحلة حساســة من حياتي المهنية والخاصة". وتظهر ســلمى في نمــوذج درامــي مختلف في عرض "الخبــز اليومي" من كتابــة نجيب نصير، عام 2007، وأيضاً في مسرحية "الحادثــة" عام 2015، حيــث أســهمت الفنانة صبا مبــارك في كتابته مع المخرجــة دروزة والفنان إيهاب الخطيب، ومثّلت مبــارك الدور الرئيس لفنانة تبحث عن هُويّتها الفنيّة، لتســأل عن العلاقة بين مسؤوليتها المهنية والمجتمعية، وما يشــوبها من التباس وغموض في قالب ساخر حداثي.

لســنا بصدد عرض مشــهدية شــاملة للعــروض التي تناولــت المرأة، ولكن في نظــرة عاجلة، تطالعنا أعمال لا تخفــي عناوينها انتماءها المبــاشر لمقاربة المواضيع النســوية، مثل أعمال المخرج الأردني إياد شــطناوي، والذي قــدّم ثلاثة أعمال مسرحية، هــي "حرير آدم" و"ظلال أنثى"، و"ناس بلا ملامح"، وهي عروض تنتصر لنضال المــرأة ومحاولاتها لمقاومــة القهر الاجتماعي، وما تتعرض لــه من إجحاف حقوقــي في المجتمعات العربية على مســتوى المســاواة مع الرجل، واكتساب حقوقها في العمل العام وإشــغال المناصب المستحقة والدور القيادي الرائد. كما برز في العام الفائت، عمل "فريمولوجيــا" للمخرج الحاكم مســعود، الذي تناول فيه الاضطهاد الجســدي للمرأة وســعيها نحو التحرّر من قيود الرجل، حامل زمام التســلّط والسلطة، ولكن من جهة أخرى تبدو الشــخصيتان رهنَ أنماط ســلبية ســائدة، مما يعرضهــما لتبــادل أدوار الاضطهاد، كما جــاء في نهاية العمل، في حــلّ إخراجي يحمل دلالات مفتوحــة على التأويــل، في تحقيق ســعي المرأة نحو تمرّدها ونيل حريتها.

لا تمنع جميع هذه المحاولات والتجارب المسرحية من وجود بعــض التحديّات، المواجهة لمــا يتم تقديمه في الشــأن النسوي، سواء في حضوره على صعيد الموضوع أو الفعــل. إنَّــه من المشروع أن نتســاءل، حول مدى اقــتراب موضــوع الأعــمال ومضامينها، مــن مقاربة النماذج الاجتماعية وقضايا المرأة الإنسانية، بشكل حيّ ومؤثّر في بنــاء وتغيير الوعي المجتمعي، والابتعاد عن تقديمها بشكل تزييني أو وصفي نمطي كما هو سائد، عبر إظهارها كضحية أو سلعة، والتوجه نحو المقاربات الحياتيــة المهمّــة مثل الطلاق والعنوســة والتمييز في فــرص العمل والتنمّر، وغيرها مــن القضايا، التي تهم المــرأة كنموذج عــام وفردي ذاتي خاص بــآن معاً. أمَّا على صعيــد الفعل، تتشــارك المرأة-الفنانة المشــاكل ذاتهــا، التي يقارعها الفنان الأردني، مثل شــحّ مصادر التمويل والكفاية المادية، وهو العائق الأكبر في تحقيق العملية الإنتاجية المسرحية، وربما هذا ما يفسّر غياب كثير من الأســماء النســائية الفنيّة المسرحية، في الآونة الأخيرة، مثل ســمر دودين وهلا خــوري وزين غنمة ووفاء القسوس وأسماء القاسم. تبرز هنا تجربة الفنانة مجد القصص المســتدامة في تقديم عروضها المسرحية بشــكل ســنوي، آخذة على كاهلها العملية الإنتاجية، وأيضــاً هنــاك محــاولات الفنانة أســماء مصطفي في الكتابة والإخــراج والتمثيل، في عملين هما المونودراما



مشهد من مسرحية "الخبز اليومي"

"أدرينالــين"، و"الحب في زمــن البوتكس"، إلى جانب خريجــات الجامعة الشــابات المتحمّســات، وما زلن في طريق مهني مجهول المســتقبل، تجاه الاستمرارية والاستقرار.

إنَّــه لمن المســتحيل أن يحضر المــسرح ويتنامى دون التصاقــه بالشــؤون المجتمعيــة، الحاضنــة له، على اختلافهــا، ولطالمــا كانت قضية المرأة وحــال واقعها، المؤشر الأســاس عــلى التطوّر والتحــضّر للمجتمعات الإنسانية، مثلما امتلكت المرأة العربية علاقة تاريخية مع الفن المسرحي، وهي تعكس ذاك الارتباط المباشر ما بــين الحداثة والســعي نحو تحرّر المــرأة، كعامل تنويــري أســاسي في المجتمع العربي. لا يمثّل المشــهد المسرحــي الأردني أرضيــة خاليــة من حضــور المرأة، بــل يزخر بتجــارب جديّة، مثّلت "المسرح النســوي" و"مــسرح نصرة المرأة"، ولكن ومع تحوّل الحال العام للمسرح، يســير هذا التيّار من الأعمال بتثاقل، ودون تنامٍ ملحوظ، متأثراً بما يحمله الواقع المسرحي الأردني نفســه من أزمات فنيّة وتقنية ومادية حاســمة، مما يترتب على المرأة الفنانة مسؤوليات مزدوجة، نتيجة ما يحمل ويتحمّل كيانها الاجتماعي، على الصعيد الذاتي والموضوعــي، والفكري والعملي. لعلَّ هذه التحديات هي بمثابــة اعتراف ضمني، أنَّ المرأة العربية بشــكل عام والفنانة الأردنية بشكل خاص، قادرة وقديرة على تبنّي الحلــول الموضوعية والذاتيــة الضرورية لتطوّر الفن المسرحي، بل وربما تجاوزت مرحلة الاعتراف نحو المشــاركة العملية، في تفعيل الحلول وتقديم البدائل على صعيد آليــات معالجة الموضوع وتجســيده. إنَّ التجدّد والتجديد والتطوير والتثوير هي مآخذ حيوية ووجوديــة، تتداخــل في بنيــة المرأة ومســيرتها، وهو ما يجعل مقاربــات موضوعاتها دراميــاً وفنياً، بمثابة مناهل فكرية، تضيء أفقاً مسرحيّاً أكثر رحابةً وإشراقاً، لن يخبو إشعاعُه مع مرّ الزمان، ولعلّه هنا يكمن سرّ تمسّــك الفن المسرحي عبر مراحله التاريخيّة، بالتعبير عن المرأة وقضاياها، كسبيل للدفاع عن كيانها، وأيضاً، لتأكيد دوره الفني والمجتمعي والإنساني.



موقعُ المسرحِ الأردنيِّ من المسرح العربيّ

د. الحاكم مسعود*

يشــهد المشــهدُ المسرحيُّ العربيُّ تطوّرًا ملحوظًا على مدى الســنوات الأخيرة، ومن بين الأماكن التي أسهمت بشــكلٍ لافــتٍ في هذا التطوّر هو المــسرحُ الأردنيُّ. حيث يُعتبر جــزءًا حيويًّا من الحركــة الثقافيّة والفنيّة في المنطقة، ويلعب دورًا مهمًّا في تعزيز التواصل الثقافي والتبادل الفنيّ بين الدول العربيّة.

تنطلــق قــوّة المسرحِ الأردنيِّ من مجموعة من العوامل التي تميّزه وتميّز عروضه. فهو يجمع بين التراث الثقافي العريــق والتجــارب الحديثة في مجال الفــن المسرحي؛ مما يخلق تجربةً مميزةً للجمهــور. بالإضافة إلى ذلك، يشجّع المسرحُ الأردني التفاعلَ والحوارَ الثقافيَّ من خلال استضافة فعاليات وورش عمل ومهرجانات مسرحية تجمع بين الفنانين والجمهور من مختلف أنحاء العالم العربي.

* مخرج مسرحي أردني

المسرحُ الأردنيُّ له دورٌ لامعٌ في تعزيز الهُوية الوطنية والثقافية للمملكة الأردنية الهاشمية، حيث يعكس التراث والقيم الثقافية للشعب الأردني بشكل فريد. وفي ظلِّ التطوّر السريع للمشهد الفني العربي، يأتي المسرح الأردني كمحطة مهمة لتعزيز التفاعل الثقافي والتبادل الفني بين الدول العربية. ومن المهم أيضًا التطرق إلى دور المسرح الأردني في دعم الشباب الفنانين وتشجيعهم، حيث يوفر فرصًا للتعلّم والتطوير الفنيّ والإبداع. إلى جانب ذلك، يسهم المسرح الأردني في تعزيز القيم الثقافية والاجتماعية من خلال تناول قضايا مختلفة تمسُّ الجمهور العربي بشكل عام.

مع ذلك؛ يواجه المسرحُ الأردني تحدياتٍ عديدةً، منها تحديات التمويل والاستدامة المالية، إذ إنَّ نقص التمويل يؤدي إلى تقليل جودة العروض وتقليل الفرص المتاحة للفنانين. كما يعاني المسرح الأردني من نقصٍ في البنية التحتية والتقنية؛ الأمر الذي يحدُّ من قدرته على الابتكار وتقديم محتوى مسرحي متميز. وللتغلب على هذه التحديات، يجب على الجهات المعنية دعم المسرح الأردني من خلال زيادة التمويل الحكومي وتوجيه الدعم لتحسين البنية التحتية وتطوير التقنيات المستخدمة في الإنتاج المسرحي. كما يمكن تعزيز التعاون بين المؤسسات الثقافية والشركات الخاصة لتوفير المزيد من الفرص والموارد له؛ وبالتالي يبدو أنَّ المسرح الأردني بحاجة إلى استكشاف آليات التمويل البديلة مثل الشراكات مع الجهات الخاصة والتبرعات الفنية. كما يجب الاستثمار في تطوير البنية التحتية التقنية وتقديم دورات تدريبية وورش عمل لتطوير مهارات الفنانين والعاملين في المجال المسرحي.

لقد أصبح العملُ على تعزيز الإيجابيات التي يتمتع بها المسرح الأردني وتقليص السلبيات التي تعترض تقدمه ضرورةً حتميةً في تعزيز دوره كمنظومة فنية أساسية في الفن العربي، وأصبح العملُ على التركيز المشترك في تطوير المشهد الثقافي الفني العربي مطلبًا أساسيًّا يمكن فيه أن يحقّق مكانةً مرموقةً، ويسهم بشكل أكبر في تحقيق التنمية الثقافية في المنطقة.

لا بدَّ من الإشارة إلى التشديد على ضرورة رقابة الجودة في الأعمال المسرحية. والمحافظة على معايير الجودة والمهنية في كل عرض يُقدّم. تحتاج المسارح إلى أنظمة فعّالة لمراقبة الجودة وضمان أنَّ الأعمال المسرحية المقدمة تتمتع بالمستوى الفني والمحتوى المناسب الذي يليق بالثقافة والهُوية والجمهور المستهدف. ويتطلب ذلك تقييمًا دوريًا وشاملًا للعروض المسرحية، بالإضافة إلى تفعيل آلياتٍ للتحقّق من جودة النصوص والإخراج وأداء الممثلين، وأيضًا ما تم ذكره من توفير التدريب والدعم للفرق المسرحية لتطوير مهاراتها ورفع مستوى إبداعها، بهدف الارتقاء بالمشهد المسرحي العربي بشكل عام وتعزيز مكانة المسرح الأردني على الساحة الفنية العربية.

المواسمُ المسرحيّةُ والمعايير

من الملاحظ جداً أنَّ المواسمَ المسرحيّةَ تشهد تكثيفًا في فترة معينة من السنة، إذ يتم تقديم العروض المسرحية في مدة قصيرة تتراوح عادة بين شهرين إلى ثلاثة أشهر؛ وبالتالي فإنَّ هذا النمط من التوزيع يمكن أن يؤثر سلبًا على التنوّع الفني وعلى الفرص المتاحة للجمهور للاستمتاع بالعروض المسرحية المختلفة.

لذا؛ فإنَّ توزيع المهرجانات المسرحية على مدار السنة يُعدُّ خطوةً ضروريةً لتعزيز التنوّع الثقافي والفني. بتوزيع العروض على فترات مختلفة من العام، مما يسهم في تمكين الجمهور المتلقي من الاستمتاع بتجارب

مسرحية متنوعة ومتعدّدة، وهو بدوره يسهم في إغناء المشهد المسرحي وتوسيع قاعدة المتلقين.

من المهم جدًا أن تلتزم المهرجانات المسرحية بمعايير عالية من الجودة في اختيار الأعمال التي تقدمها، سواء كانت هذه المهرجانات عامة أو خاصة. فالمتابعة المستمرة للجودة هي ضمانةٌ لأعمالٍ مسرحيةٍ ذات مستوى ممتاز والتي تعكس بدورها تنوع وإبداع المشهد المسرحي.

تواجه المهرجاناتُ المسرحيةُ أحيانًا تحدياتٍ تتعلق بالمزاجية والمجاملات الفنية، والتي قد يتم فيها اختيار الأعمال بناءً على اعتبارات شخصية أو معرفة سابقة بالمشاركين دون مراعاة للجودة الفنية. وهذا قد يؤدي إلى تقديم أعمال مسرحية غير ملائمة أو غير مؤهلة؛ مما يضرُّ بسمعة المهرجان ويقلّل من قيمته الفنية؛ مما يحتّم على المهرجانات المسرحية وضع معايير فنية واضحة وموضوعية لاختيار الأعمال وتحكيمها وتقييمها. ولا بدَّ أن تتماشى هذه المعايير مع توجّه المهرجان وأهدافه الفنية، مع ضرورة أن تكون تلك المعايير معروفة ومفهومة للجميع في تقديم الأعمال الفنية المسرحية وتقييمها.

وجود تلك المعايير الواضحة يفرض على المهرجانات المسرحية متابعة الجودة والتقييم المستمر للأعمال المشاركة والعروض المقدمة. وهنا يأتي دور الآليات الفعالة لتقييم أداء العروض ومدى تفاعل الجمهور معها؛ وبالتالي تُعطى الجوائز والتقديرات بناءً على معايير موضوعية وشفّافة. ويمكن لهذا التقييم المستمر أن يساعد في تحسين الأداء الفني وتطوير المشهد المسرحي بشكل عام.

تعتبر متابعةُ الجودة في اختيار الأعمال المسرحية والتأكد من عدم اعتماد المهرجانات على المزاجية والمجاملات الفنية ضرورةً ملحة لضمان تقديم مشهد مسرحي متنوع ومميز. ويسهم توجيه المهرجانات نحو العمل بمعايير فنية واضحة في رفع مستوى الإبداع والمهنية في المجال المسرحي، ويعزّز مكانته كمحور أساسي للثقافة والفن.

الإعلامُ والمهرجان في دعم المشهد المسرحي

لا بدَّ من التنويه إلى الإعلام الذي يمكن أن يلعب دورًا حيويًّا في دعم الأعمال المسرحية وتعزيز وعي الجمهور بها. مما يوجب على المؤسسات الإعلامية أن تقوم بتشجيع التغطية الصحفية والتلفزيونية للعروض المسرحية المختلفة واستخدام كل الوسائل الرقمية المتاحة للترويج لتلك التغطيات الخاصة بالأعمال الفنية، بما في ذلك المهرجانات والعروض المستقلة، مما يسهم في دعم التنوّع والإبداع في المشهد المسرحي.

وهنا يأتي أيضاً التأكيد على الالتزام بالشفافية والموضوعية في التغطية الإعلامية للأعمال المسرحية، إذ تقدّم الملاحظات والتقييمات بطريقة موضوعية وبنّاءة، إضافة إلى إمكانية أن تقوم المؤسسات الإعلامية ذاتها لدعم الأعمال المسرحية بشكل مباشر من خلال الإسهام في توفير الدعم المالي لبعض المشاريع الفنية الواعدة ، وكله يصب في إطار تعزيز مكانة المسرح الأردني والمشهد العربي بأسره، وتوسيع قاعدة الجمهور المهتم بالفن المسرحي.

يبقى هنا العنصر الأساسي لضمان استمرارية التطوّر والنجاح في الفنِّ المسرحي هذا العنصر الأساسي هو التجديد في المسرح. يشكّل التجديدُ جزءًا مهمًّا من استجابة المسرح للتغيرات في المجتمع والثقافة، ويعزّز قدرته على جذب الجماهير وتلبية تطلعاتها. تعتمد فعالية التجديد في المسرح على عدة جوانب أهمها التجديد في المضمون والمواضيع بما أن المسرح عليه أن



عرض أردني في قرطاج


جمهور عربي في قرطاج

يكون على اطّلاع دائم بالقضايـا الاجتماعية والثقافية الحديثـة، وأن يتناولهـا في عروضـه بطـرق إبداعيّة ومبتكرة.

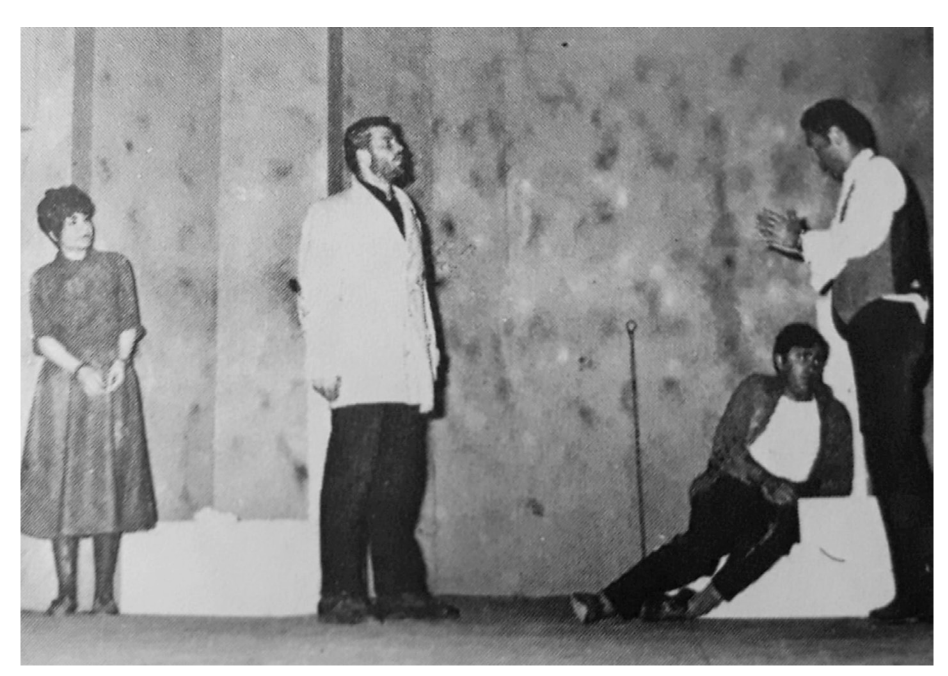
لذا يُعدُّ التجديد في المواضيع من الدعائم الأساسية في تجذيـر الجمهور بالمسرح وزيادة تفاعله مع العروض. ويأتي التجديد أيضًا في الأسـاليب والتقنيات من خلال استخدام أساليب وتقنيات جديدة في الإخراج والإضاءة والديكور والمؤثرات الخاصة لإضافة بعدٍ جديدٍ لتجربة المشاهدة ويثري الفعاليات المسرحية.

والتجديدُ أيضًا يكون في التعاون والشراكات؛ إذ تسـهم الـشراكات مـع الفنانين والمنظـمات الفنية الأخرى في تجديـد المـسرح من خلال تبـادل الخـبرات والأفكار والموارد، وتعزّز هذه التعاونات التبادل الفني، وتسهم في تطوير مشاريع مسرحية جديدة ومثيرة.

تـأتي ضروة التجديـد في الهياكل الإداريـة والتنظيمية وتطويرها بطريقة مرنة وفعالة، مما يسهم في التكيف مـع التحديات المتغيرة وتشـجيع الابتكار والإبداع في عملية الإنتاج والتنظيم.

يعتـبر التجديدُ في المـسرح عمليةً حيويّـةً وضروريّةً للحفـاظ على ديناميكية هذا الفـن وجذب الجماهير الجديدة وتحفيز المخرجين والممثلين على تقديم أفضل العروض. من خلال التجديد المسـتمر، يمكن للمسرح الأردني والمسرح العربي بشـكل عـام الازدهار والتأثير بشكل إيجابي على المجتمع والثقافة.

في نهاية المطاف؛ يجب أن نعترفَ بأنَّ النجاح المستدام في المشهد المسرحي يتطلب شفافيّةً وجديّةً في التعامل مع الأعـمال الفنية. ينبغي عـلى المسرحيين والمنتجين والنقّاد- على حدٍّ سواء- أن يتعاملوا مع الأعمال بصدق ووضـوح، مع التركيز عـلى تقديم الملاحظـات البنّاءة التـي تعزّز التطوّر والتحسـين. إنَّ التشـجيع الصادق وحـده لا يكفـي، والمجاملـة الخالية مـن الجدية لا تخدم المشهد المسرحي، بل كلاهما يوثر على مصداقية المـسرح وجودته. لذلك؛ يجب أن نسـعى جميعًا إلى تعزيـز ثقافة النقـد البناء والشـفافية في التعامل مع الأعمال الفنية؛ مما يسـهم في تطوير المشهد المسرحي ورفع مسـتوى الإنتاج الفني. ومن خلال تحقيق هذه الأهداف، يمكـن للمسرح الأردني والمـسرح العربي أن يحقّقا تقدمًا ملموسًـا ويعزّزا مكانتيهما على السـاحة الفنية العالمية التي تفتقر وبشـكل واضح الى الحضور الفني العربي في المسرح.



مشهد من مسرحية "موتى بلا قبور"

قضايا المسرح الأردني

نزار عويص*

يقف المسرحُ الأردنيُّ شــاهداً قوياًّ على تحوّلات المجتمع التي تمظهرت سياسياًّ وثقافياًّ واجتماعياًّ بولادة النظام الســياسي الأبرز في حياة الأردنيين، ألا وهو تأسيس الدولة الأردنية، إمارة شرق الأردن، في مطلع العشرينيات من القرن العشرين، لذا فإنّنا نجد أول إشارات على تقديم عمل تمثيلي مدوّن تعود إلى عام 1918، فيما يُعتبر عقد الســتينيات عقد التأســيس الأول قبيل ولادة مؤسسات مسرحية تُعنى بالحرفة والتخصص، وتمثلّت بأسرة المسرح الأردني التي أسّسها الأستاذ هاني صنوبر.

وفيما يلي استعراضٌ للقضايا التي تناولها المسرح الأردني من مرحلة ما قبل التأسيس إلى وقتنا الحالي.

* مخرج مسرحي أردني

أولاً: مرحلة ما قبل التأسيس: 1918 – 1959

- ظهـرت أوّلُ جمعيــة في الأردن تُعنى بالمسرح عام 1914 وسُمّيت "جمعية الناشئة الكاثوليكية العربية" وبــرز الميل للتمثيــل والمسرح على يــد الأب أنطوان الحيحي، حيث قدّم أعــمالاً عربية تتناول قيماً عربية وتاريخاً عربياً إســلامياً، إضافــةً إلى مسرحيات عالمية معدة.

- الأستاذ روكس بن زائد العزيزي الذي تُسجّل له أولى تجــارب تأليف المسرح الأردني، فقــدّم "وفاء العرب"، و"الرشيد والبرامكة" و"الأرض أولاً".

- إنَّ الــدورَ التوعــويَّ للمسرح والتمثيــل أخذ بعده المحلي والوطني بكل تجلياته وحلّق في البعد القومي، فقــد قُدّمــت أعمالٌ خصيصــاً لدعم نضال الشــعب الجزائري، ونذكــر هنا "دماء في الجزائر" التي أخرجها منــير الطاهر عام 1958، والأســتاذ صلاح أبو زيد في " الشــموع المحترقة" عام 1948 التي قــدّم ريعها تبرعاً للاجئين الفلسطينيين.

ثانياً: مرحلة التأسيس: 1960 – 1969

- هاني صنوبــر: رائدُ المسرح الأردني ومؤســس "أسرة المــسرح الأردني" التــي تميّزت أعمالُهــا بالانفتاح على نصوص المسرح العالمي رفيعة المستوى، لكن هذا الأمر واكبه توسع في تناول نصوص المسرح العربي، ونصوص مؤلفة محلياً. وبمراجعــة سريعة لعناوين المسرحيات التــي قدّمها هــاني صنوبر نجــد أنَّهــا اعتمدت على الإثارة البوليســية والكوميديــا بالإضافة للمسرحيات التي تعمــل على إذكاء روح الاعتزاز الوطني والقومي والنضال ضــد الأعداء، وقد اســتمرت هذه الأسرة في العطاء حتى ســنة 1976 ومن أهــم المسرحيات التي قدّمتها: "أفول القمر"، "ادفنوا الموتى"، "موتى بلا قبور"، "العنب الحامض"، "الوعد".

- ابتعد صنوبر لاحقاً عن النصوص العالمية واقترب أكثر مــن الفضاءات والمُناخات المحلية المعيشــة في صميم وجدان الشــعب، وبخاصــة في تناول نــصِّ مسرحية "مدينة بلا حــدود" عام 1988 لواقــع مدينة القدس تحت الاحتلال واحتفائه بالمقاومين.

ثالثاً: مرحلة من 1970 - 1979: مرحلة المسرح العربي

- هــم أعمال هذه الفترة كانت مسرحيات تعزّز توجُّه المــسرح الأردني نحو الاهتــمام بقضايا النــاس والهمِّ الإنساني بشكل عام.

- تدفقت في هذه المرحلة دماء جديدة من الخريجين الذيــن درســوا الفنون والمــسرح في الخــارج، ونذكر منهــم: حاتم الســيد، أحمد شــقم، شــعبان حميد، وغيرهم. وقدّم السيد أعمالاً مهمّة نذكر منها "اضبطوا الســاعات" و"الغرباء لا يشربون القهــوة" و"المهرج" و"ليالي الحصاد" من كتابة محمود دياب حيث تناول قضايا عديدة كالاحتلال وإشــكاليات الهُوية والعروبة ورمزيــة المرأة في الوطــن. وتناول شــعبان حميد في مسرحيتــه "طوبى للحلماء" تلــك القصص والحكايات التــي عاشــها المجتمع الفلســطيني قبل عــام 1948 وبعــده، في اتــكاءٍ على رؤيــة تبرز تحــولات القضية الفلســطينية. وفي "الرجال لهــم رؤوس" حيث تناول تعامل الإنسان بسلبية ولامبالاة مع الفساد من حوله، وتناول موضــوع المعاناة في البحث عن الســعادة في مسرحية" قناع السعادة".

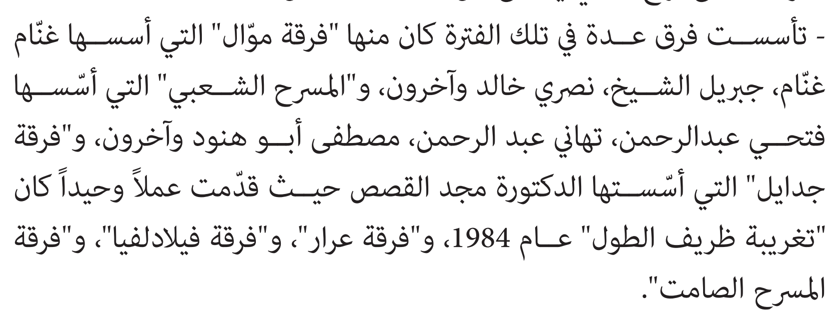
- شــهد المسرح الأردني في هذه الفــترة توجّهاً واضحاً ومبرمجاً نحو مسرح الطفل، ومسرح السجن والمسرح المدرسي، وتأسيس "رابطة المسرحيين الأردنيين".

رابعاً: مرحلة من عام 1980 - 1989

- أخذت الفرق المسرحية تتبلور بشــكل أوضح ونستذكر هنا فرقة "الفوانيس" التي أسّســها خالد الطريفي، نادر عمران، عامر ماضي، بشــير هواري، حســن الشاعر، سهير فهد، وآخرون. ونذكر أعمالاً منها "دُم، دُم، تك" عن بونتيلا وتابعه ماتي، و"هاملت"، وكانت هذه الفرقة قد استخدمت الظواهر الشعبية والعناصر الشرقية وعناصر التعبير الشعبي والتراثي على اعتبار أنَّ التراث الحضاري العربي يتضمَّن ما يصدر عن المواطن العربي العادي من فن شــعبي يتوسَّــل بالكلمة والإشارة والإيقاع وتشــكيل المادة، وهو فنٌّ يحمل من عناصر الثقافة والأصالة ما يجعله أمينًا على القيم الإنســانية والمثل الأخلاقيّة والخصائص القوميّة. كما دراسة الوجدان الشعبي والاحتكام إلى الذاكرة الجماعية وذلك من أجل إيجاد مسرح يمتلك لغة جديدة تقوم على استنطاق الموروث ومسرحته وإعادة تركيبه وقراءته وفق نهج نقدي ينطلق من "الآن" والـ"نحن" والـ"هنا".



حاتم السيد



- تأسســت فرق عــدة في تلك الفترة كان منها "فرقة موّال" التي أسســها غنّام غنّام، جبريل الشــيخ، نصري خالد وآخرون، و"المسرح الشــعبي" التي أسّســها فتحــي عبدالرحمن، تهاني عبد الرحمن، مصطفى أبــو هنود وآخرون، و"فرقة جدايل" التي أسّســتها الدكتورة مجد القصص حيــث قدّمت عملاً وحيداً كان "تغريبة ظريف الطول" عــام 1984، و"فرقة عرار"، و"فرقة فيلادلفيا"، و"فرقة المسرح الصامت".



هاني صنوبر

خامساً: مرحلة من 1990 - 2000

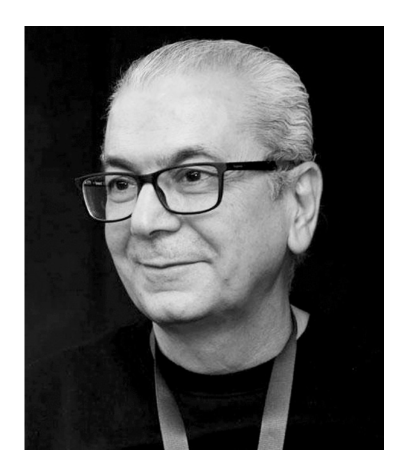
- تكرّســت في هذه المرحلة أســماء مخرجين على المســتوى المحلي والمســتوى العربي، منها ما هو مســتمر من المراحل الســابقة ومنها مــا هو جديد، فقدّم خالد الطريفي "أنتَ لست جاراً" لـ"عزيز نيسين"، التي تتطرق إلى سؤال مهم: كيــف نتأكد أنَّ التاريــخَ صادقٌ ولم يُفسّر على أهوائنــا، وكم من حقائقنا هي حقائق فعلاً؟.

- ظهــرت أســماء لمخرجين جــدد نذكر منهــم: حكيم حــرب وخليل نصيرات وعبدالكريــم الجراح ومحمد خــير الرفاعي ومحمد الضمور، وحســين نافع (رحمه الله) الذي تناول أعمال لوركا المناصرة للحرية والمرأة.



نادر عمران

- قــدّم حكيم حــرب العديدَ من الأعــمال المهمّة التي تناقــش الواقع العربي المعيش وهموم الناس وقضاياهم المصيرية، ونذكر: "ملهاة عازف الكمان، ميديا،



غنام غنام



فراس المصري

ماكبث، وكوميديا حتى الموت".
- تميّزت أعمال المخرج خليل نصيرات في إنشاء الصورة التي تشكّل منعطفاً تاريخياً في الخطاب السياسي والثقافي والإنساني، وتقديم لغة مسرحية تنبض بالمقولات الفلسفية الوجودية التي تطرحها العلاماتُ المرئيةُ، مشيراً إلى مواكبة تطوّر المسرح للحياة المدنية التي تسهر على حماية حقوق الإنسان ورفض الغوغائية. ونذكر منها: "حديقة الموتى"، و"الحفرة"، و"فالنتاين".
- عمل محمد خير الرفاعي جاهداً على إخراج نموذج للإنسان الحر الذي يستطيع أن يكون حاضراً كعنصر إيجابي فاعل في بناء المجتمع، ومن ثم التواصل مع القضايا الكونية الكبرى من أجل تحقيق الذات والكرامة للإنسان كقيمة فنية وجمالية وفكرية؛ من خلال بث همومه وقضاياه وكل ما يتعلق من ظروف الحالة المحيطة وسبل النهوض ببنية المجتمع والرقي بالفكر الإنساني، ونذكر من أعماله: "أحلام جنونية"، و"الصرخة"، و"ليلة زفاف الكترا"
- اندفع محمد الضمور، برغبة عميقة، نحو توظيف التراث والتاريخ الأردني في جلّ أعماله المسرحية، وذلك بهدف فهم عبقرية الإنسان الأردني القادر على تقديم تراث وتاريخ، وتجسيد بطولاتٍ أردنية، ومع مرور السنين أصبحت الرغبة في فك تشفير هذه اللغة هي شغفه، بل أصبحت دافعاً لمهنته.

سادساً: مرحلة من 2000 - اليوم

- برزت أسماءُ مخرجين مسرحيين مهمين وبشكل لافت منذ سنة 2000 وإلى يومنا هذا ونذكر منهم: مجد القصص، إياد شطناوي، فراس الريموني، فراس المصري، زيد خليل مصطفى، سوسن دروزة وآخرون.
- برزت القضيةُ الفلسطينية وقضيةُ المرأة والوطن كثيمات ملازمة لكل عروض مجد القصص التي تجاوزت ال70 عملاً بين الإخراج والتمثيل، التي استغرقت بهموم الإنسان والمرأة على وجه التحديد، كما استغراقها بمسرح فيزياء الجسد لكي تكون متفردةً، مختلفةً، متدفقةً إلى يومنا هذا. ففي "قبو البصل" أرادت "القصص" أن تقولَ كلَّ شيء على إيقاع موسيقي وألحان تعكس واقع الحال العربي ووفق حركة جسد تعبيرية للأفراد والمجموعة. وتُعدُّ مسرحية "البوابة 5" – نص ليلى الأطرش- عمل مسرحي موسيقي ساخر

يتعرض لواقع الدول العربية الآن وما خلفه التعصب الديني والاجتماعي من انسداد الأفق أمام كثيرين؛ ما دفـع بعض النفوس الحائرة للهـث وراء حلم الهجرة من أجل مسـتقبل أفضل. وتأتي مسرحية «كاريكاتير» تأليف زيد خليل مصطفى نصّاً مسـتوحى من أعمال ناجي العلي، الذي شـغل ويشـغل النـاس في التعبير عن قضاياهم الوطنية والقومية والإنسـانية برسوماته الكاريكاتيرية، وليس من السـهل الإيحاء بنسيج نص من أعـمال كاريكاتيريـة متفرقة وتقديمهـا بلوحات مسرحية راقية في تنفيذها على خشـبة المسرح، بل في إبداع فني جمالي يخطف أنظار المشـاهدين. وتسجّل مسرحية «كاريكاتير» مشـاهدَ متعددةً تتصلُ اتصالاً وثيقـاً بالقضيـة الفلسـطينية، وفي إطـار الكوميديا السـوداء، حيث تتناول قضايا الوطن والحرب والحب والمـوت، وإن كانت في مضمونها تتحدث عن القضية الفلسـطينية إلا أنَّهـا تعالج قضايا إنسـانية ابتلي بها العالم في ظلِّ الصراعـات الدائرة في التخوم والهوامش الإقليمية والدولية.

- يرى زيد خليل مصطفى في مسرحيته "أوبرا القروش الثلاث" أنَّ للإنسـان الحقَّ في أن يعيش سـعيداً، وأن يـأكل خبزاً لا حجارة، وأن يُمنح حقُّ التعبير عن رفضه للقوانـين التي تُوضع لزيادة اسـتغلال مـن لا يمثلها. ويقترح زيد خليل هنا شـكلاً من أشكال النقد اللاذع لسـمات المجتمع البرجـوازي، وما الحيـاة عند ذلك إلا طاولة مسـتديرة تناقش عليهـا مصائر آخرين. أمَّا في عـرض "هاملت بعد حين" فهناك ثلاثة مسـتويات مـن الوعي: النـص الأصلي القديم، والنـص الذي تم اسـتلهامه مـن خـلال المضمون عبر شـكل مسرحي يوحي بما نعيشـه عربياً وما أثّره الصراع علينا، وأخيراً المسـتوى الثالث وهـو العمق الاجتماعـي (الخيانة في الحـب والزواج). ولعـلَّ ذلك مـرده أنَّ مسرحية "هاملت بعد حين" هي مزيج من ثلاثة نصوص وهي: نص (هاملت) لشكسبير، و(هاملت يستيقظ متأخرًا) للكاتـب ممدوح عـدوان، و(هاملـت بعد حين) من الذي أعده زيد بنفسـه. عكس به قضايا الصراع على السلطة والحب.

وتُعـدُّ مسرحيـة "حـدث في الجنة" وثائقيـة تتناول القضية الفلسطينيّة، وكاتب النص المسرحي زيد خليل مصطفى اختار موضوعه لهذا النوع من المعالجة لأنَّه يريد أن يدعو إلى وجهة نظر مؤيدة لأطروحاته، إضافةً إلى أنَّها مسألة حفظ توازن فني بين الحقيقة والخيال، بين الصدق والتصوّر، عندما اكتشـفها "شكسبير" منذ أمدٍ بعيدٍ عندما كتب مسرحياته التاريخيّة.

- اشتغل الدكتور فراس الريموني على عروض مسرحية اسـتندت بقيمهـا الفكريـة عـلى نصوص اسـتقت مواضيعهـا وبنيتها الفنيـة على مصـادر ميثولوجية وأنثروبولوجيـة ودينيـة في صياغـة نصّـه المسرحي، والجدير بالذكر أنَّ هذه النصوص كانت تحمل الطابع الأسـطوري والطقسي من صراع الخير والشر. الجدب والخصب وخوف الإنسـان، ومـن الظواهر الطبيعية وبحثه عـن الخلاص. كما في مسرحية "طقوس الحرب والسـلام" التـي ارتكزت عـلى حكايـات ميثولوجية أسطورية وسحرية.

أمَّـا مسرحية "طيور الأبابيل" فتناولت بطولاتِ صقورِ سـلاح الجو الأردني الشـهداء موفق السلطي وفراس العجلوني ومعاذ الكساسبة، وإقدامهم على الدفاع عن أمتهـم، وأيام حروب مجدهـم، والدقائق الأخيرة من حياتهم قبل استشهادهم.

- ولا يمكـن أن لا نذكـر العـرض المسرحـي " ونحن نسامح" للمخرجة سوسن دروزة والذي يقف مسرحها



مشهد من مسرحية "حدث في الجنة"

على أرضية الظواهر اليوميــة، يتأمل في تصرّف الناس بالحياة، فالواقع هو الكتاب الذي تقرأ منه، وهو الورشة التي تجمع فيها ملاحظاتها، وتسجّلها لتصنع منها عملاً جديداً. ومن هذا الباب يمكن تلقي مسرحيتها الجديدة وفهمها، "ونحن نســامح"، التي تطــرح مجموعة من قضايا الراهن العربي: "محاولة لتفكيك فكرة التطرف، والعنصرية، وخطــاب الكراهية، وغيرها من المفردات التي باتــت تهدّد بنية المجتمع العــربي"، حيث تعتبر المسرحية "قــراءة للحراك الاجتماعي، والظواهر الأكثر حضوراً في الوجدان الجمعي".

- تنقلنا مسرحية "خط التماس" للمخرج فراس المصري عام 2020 لواقع الــدول العربية وما تعانيه من حالة عدم الاســتقرار، وهو عــرض مسرحي يحــاكي الواقع العربي اللحظي وما وصل إليه من حالة تشظي وتناثر وتباعد، ويبحث عن نقاط الالتقاء فلا يجدها، لذا فإنَّ خطوط التماس أصبحت "مهدرجة" في ظلِّ واقعٍ عربيٍّ متشرذم، وبروز تيارات أخذت الدين ســتاراً لتخريب واقعنا العربي الخرب أصــلاً، إنَّه عرضٌ مسرحيٌّ يطرح المتناقضات السياسية، ونتائج الحروب بأسلوب ساخر، ولكنَّه جاد في الطرح. وتكشــف مسرحية "أوكسجين" 2023 عن إشكالية اليســار وشعاراته في زمن الأحكام العرفية خلال الحقبة الماضية من تاريخ الأردن. بعيداً عن المكان ولكن في همٍّ جغرافيٍّ مشترك، يتواجد مثقفٌ في إحدى المقاهي ذات الفئة خمسة نجوم محاولاً أن يعطي لنفســه مكانةً رغم تهميشــه من قبل المجتمع ليمارسَ سطوته على نادلة كادحة.

وإلى يومنــا هذا مــا يزال المــسرحُ الأردنيُّ في تطوّر وتجريب مســتمرين مع ظهور مواهب شابة جديدة تمتلــك شــغفاً ذا آفــاق بلا حــدود. يتمثّــل في إنتاج عــروض مسرحية على مــدار العام وحضــور دائم في المهرجانات والمســابقات المسرحية العربية والدولية، كما يحظى المسرح في الأردن -لغاية اللحظة- باهتمام كثيرٍ من النقّاد المسرحيين والكتّاب والإعلاميين العرب، فكتبوا عــن تجاربه (عروضاً ونصوصــاً) وعن تاريخه وإشكالياته؛ دراساتٍ ومقالاتٍ نقديةً كثيرة. وأصدرت الهيئةُ العربيةُ للمسرح في الشارقة ثلاثة كتب عنه هي "المسرح في الأردن"، "المختصر المفيد في المسرح العربي: المسرح في الأردن" و"تسع مسرحيات أردنية".



دراسات ومقالات

د. عدنان محمود عبيدات / يحيى القيسي

د.عبد المجيد نصير / د.منير بن رحال

د. عبدالله أحمد جرادات/ د. إيمان عطير

معتصم النداف / عرفة عبده علي

د. سلطان المعاني / مهند عارف النابلسي

أحمد عودة الشقيرات


الإعلامي والكاتب محمد داودية

إيقاعُ الزمنِ في حكايةِ محمد داودية "من الكسارة إلى الوزارة"

د. عدنان محمود عبيدات*

اهتـمَّ غيرُ واحدٍ من الشـخصيات الأدبيّة والسياسـيّة الأردنيّــة - في الآونة الأخيرة- بكتابة السـيرة الذاتية، فكانت حياتهم مادةً مهمّةً يقدمون فيها خلاصة تجاربهم، إذ تنشط الذاكرة، وتثور الأحزان، وتُستفز المشاعر، ويسترجع فيها صاحبها تفاصيل حياته الإيجابية والسلبية في كثير من الأحيان.

وتتميز السـيرة الذاتية والحكايات للأدبـاء والكتاب والمبدعين بأهمية خاصة؛ لأنَّها وثيقة تاريخية وسياسـية وثقافية واجتماعية، وهي تنافس الروايات في عصرنا الحاضر مع أنَّها رواية، تتركز أحداثها على شخصية واحدة هي صاحب السيرة أو الحكاية.

نـشر محمد داوديـة كغيره من الأدباء والسياسـيين الأردنيين حكايتـه التي تقـع في (320)صفحة مع الصور والملاحق والفهارس[1]، وهي سيرة تُظهر معاناته المعيشية والحياتية.

* أكاديمي وباحث أردني

و"حكايتي من الكسارة إلى الوزراة"، منجَزٌ حضاري لغوي واجتماعي وسياسي وثقافي، رسمته شخصية متميزة، وهي سيرة ذاتية للأديب المعلم السياسي الصحفي محمد داودية، وثّق فيها بيئته الخاصة، ودوّن ظروف نشأته القاسية، وتحدث عن الصعوبات التي واجهها في بدايات حياته، ينتقل من عمل إلى آخر بأجر زهيد، وهو لا يتجاوز ستة عشر عامًا، يدفعه إلى ذلك فقرٌ مهلك، ثم عُيِّن معلمًا في وزارة التربية والتعليم في غير مكان، وكان في عمله مخلصًا متميزًا جادًّا، يتواصل مع مجتمعه، ويتفاعل مع طلابه، ويخلص لهم الود، ثم اتّجه نحو الصحافة، سلاحه في ذلك ثقافة واسعة، ورغبة جامحة، ولغة عالية التردد، فكان جادًّا رائدًا، ثم أصبحت هذه الشخصية محط أنظار الجميع، فكان وزيرًا غير مرة، وسفيرًا غير مرة، ونائبًا في مجلس النواب، ومديرًا للإعلام في الديوان الملكي الهاشمي، كما تسلّم رئاسة مجلس إدارة صحيفة الدستور الأردنية، وهو الآن عضو في مجلس الأعيان.

يظهر داودية في حكايته أنَّه تعلّق بالمكان الذي عمل فيه، فوصفه بدقة وصف المحب، كما كانت له قصص مع المرأة التي احترمها، وعرف مكانتها، وكانت حكايته توثيقًا لكثير من عادات المجتمع وتقاليده، فهي حكاية تسجيلية توثيقية.

لخّص محمد داودية سيرته بفقرة قال فيها:" تنقَّلت من طفلٍ يبيع الصحفَ في بلدة أردنيَّة فقيرة على سيف البادية الأردنيّة إلى صحفي مُحترف، ينتج الصحف والمجلات، ويطرِّزها بمقالات ناريَّة، وتنقّلت من شابٍّ متمرِّد أوْغَلَ في دهاليز العمل السياسي السّرّي الخطِرة المرعِبة ضدّ النظام الملكي الهاشمي الأردني إلى مدير إعلام الملك الحسين وإلى عاشق صوفيّ في محرابه، كيف يصبح الطفل اليتيم الفقير وزيرًا ثلاث مرات؟ ماذا على المرء أن يشلح أو يلبس أو يضع كي يصبح وزيرًا؟، وعمَّ عليه أن يتخلَّى ؟"[2].

لم يخجل داودية أن يبوح بجزء من معاناته والقليل من حياته الجميلة بصدق وأمانة وجرأة، فقد تحمل قسوة الحياة ووحشيتها، وصمد وصعَد، فكان صادقًا أمينًا جريئًا، وكان حضوره إيجابيًّا طاغيًا في أغلب سيرته.

مؤلف السيرة هو محمد بن حسن سليمان داودية من مدينة الطفيلة جنوب الأردن، ولد عام 1947 في الرويشد، (الإجفور) شرقي الأردن، في المكان الذي كان يعمل فيه والده، مات والدُه في سن الثالثة والثلاثين في عمان سنة 1949، وعُمْر محمد داودية وقتئذ سنتان، فقد لازمه خسران الأب طيلة حياته، كما يقول:" بلا سنَد، بلا عضُد، مَا خَلا اللـه وامْرأة"، ويقول:" قطعت أنا الطفل اليتيم الذي لم ينطقْ في حياته كلمة أبي رحلةً طويلةً موغلةً في العناءِ والشَّقاء، مخذولًا مقرورًا، أقوم من كبوة لأقع في أخرى، أنوء تحت أعباء هيهات أن تُدرأَ ، وأرزح في ضنك لا يُضاهَى"[3]، وبفقدانه والده اكتشف أنَّه لا يملك خبرة الآباء[4]، وأصبح بسبب اليتم والفقر طفلاً شديد البأس...، يعرف ما يريد، ويعرف كيف يحقّق ما يريد، وقد علمتْه الحياة دروسًا صعبة في الشقاء[5].

انتقلت الأسرة الصغيرة إلى المفرق بعد خروجها من شركة نفط العراق، وكان يرعاها زوج أمِّه جعفر؛ الذي وصفه بأنَّه ملاك تقي هادئ طيب[6]، وفيها تعلّق داودية مبكرًا بالمسجد وبقراءة القرآن التي أسهمتْ "في محبّة الله الفيّاضة ، وفي تقويم لغتي وإثرائها"[7].

أمَّا والدة محمد داودية فهي من مدينة معان جنوب الأردن، واسمها جظَّة بنت مزعل مشري الخوالدة أبو ابرهيم[8]، توفيت والدته رحمها الله سنة 2012 ، وهو مغترب عنها سفيرًا في جاكرتا، لم يروِ ظمأه من أمومتها[9].

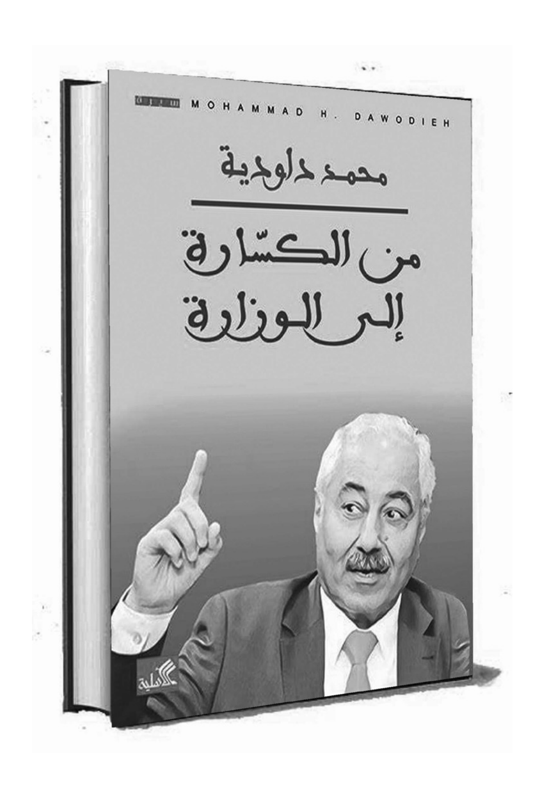
درس داودية المرحلة الدراسية الأولى في معان والطفيلة

جنوب الأردن، ودرَس الصفوف السابع والثامن والتاسع في المدرسة الهاشمية التابعة لمدارس الثقافة العسكرية في المفـرق، وكان يعـاني من بُعد المدرسـة الذي يمشي إليها يوميًّا حوالي سبعة كيلومترات ذهابًا وإيابًا[10]، وفي الصف الثالث الإعدادي(التاسع) فكّر أن يترك المدرسة ويلتحق بالقوات المسـلحة لكنه لم يوفَّق.

اضطر داودية أن يبيـع الصحف والمجلات بعد عودته مـن الطفيلـة إلى المفـرق، ليوفر مصروفـه اليومي، وليشـتري بعض حاجاته وحاجـات أسرته،" فقد ذبحنا الفقر وأهلكنا"[11]، ويدل أسلوبه في التسويق على شاب متفتح الذهن، يعي الحيـاة ومتطلباتها، لبق بالتعامل مع الناس، يعرف كيف يقتنـص الفرص بصدق وأمانة وبشرف ورجولة مبكرة[12].

واشتغل داودية بعد ذلك في مطعم على خط بغداد دمشق عمان في المفرق، يبيع الحمص والفلافل، بمردود مادي أفضل[13]، ترك بعدهـا المطعم ليعمل في معمل للطوب بعمل شـاق، كانـت أجرته فيه قرشًـا واحدًا مقابل كلّ طوبة يدكُّها.

واشـتغل صيف 1963في رصف الطـرق، وهو عمل:" يكـسِر الظهرَ، وكان عليَّ أن أظلَّ مقوَّسَ الظَّهر، مُقَرْمِزًا مُقَرْفِصًـا، أُكـسِّر الحجَارةَ المختلفة الأحجـام بالقدّوم؛ لأجعلهـا في حجم متقارب وفي مسـتوى واحد، وكانت مدة العمل حوالي عشر سـاعات، أقساها وأطولها من الثانية عشرة ظهرًا إلى الساعة الثالثة بعد الظهر، وكان شـقاءً مقابل أجرٍ زهيد"[14]، ثـم عمل على آلة تطحن الحجارة بأجر أعلى، كان جادًّا مجاهدًا جَلِدًا، لا يخجل مـن أيّ عمـل شريف، ولقد نسـف ثقافـة العيب في العمل باكرًا، فبعد أن شعر أن أجرة رسائل الغرام التي كان يكتبها، وأجرة المطعم الشهرية، وأجرة دكّ الطوب شحيحة، قرّر أن يعمل في الكسَّارة خارج مدينة المفرق، ليكون في المحجر عند السادسـة صباحًـا، والأجرة فيه



نصـف دينار يوميًّا، كانت بودرة الحجارة الناعمة التي تنبعث من الكسارة تغطّي وجهه، وتعلق بأنفه وحلقه وعينيـه، وشـمس الظهـيرة تنغرس في كتفيـه ورقبته ووجهه كالمسامير، ولا توجد نسمة ريح واحدة في هذا القيظ الفظيع، خاطب أمَّه بعد أن أيقظته لهذا العمل، وقد تمنَّى الموت: "أنا أعمل في جهنَّم يا أمي"[15].

تعكس حكاية الشـاعر ثقافته الدقيقة والعميقة، فقد كان مولعًـا بالقراءة والمطالعة منـذ الطفولة، وكثيرًا ما يـردّد "القراءة هـي التي صنعتْني"، لقـد كان داودية قارئـًا نهـمًا في الأدب والسياسـة والاجتـماع والعلوم الدينية، فشـكّل قاعدةً من المعلومات، سـاعدته على الإبداع والتميّز في الكتابة الصحفية وغير الصحفية.

وداوديـة كان معلمًا فاعلاً، لـه دور ملحوظ في خدمة المجتمـع المحلي، أحبّه الناس مثلما أحبّه طلابه، وعمل بظروف قاسـية في قرى كثيرة في وسط الأردن وجنوبه

وشــماله، وكانت القرى وقتئذ لا كهربــاء ولا طرق ولا ســيارات ولا بنــوك ولا مخابز ولا ملاحــم ولا مطاعم ولا عيــادات صحيــة، ولا مســاجد ولا مكتبــات ولا تلفزيونات[16].

وتحوّل داودية بعد ذلك إلى صحفي معروف يُشار إليه بالبنان، يذكر داودية أنَّ بدايتَه في العمل الصحفي كانت بانتحاله مهنة الصحفي في صحيفة الأخبار، وكان وقتها يجمع بين مهنة التدريس ومهنة الصحافة، وخُيِّر بينهما فاختار الصحافة بعد أن استشــار، وقــد أثبت جدارته بجده واجتهاده وصبره وســهره ودقته ومتابعته،" لقد خاض داودية معــترك الصحافة كإعلامي نشــيط، ترك بصمــة واضحة في المدونة الإعلاميــة الأردنية، ومقالاته لامست الهم الجمعي الأردني، في حين اشتغل بجدٍ على ذاته الإعلامية ليشــغل موقع أمين سر نقابة الصحافيين وعضوية مجلس النقابة لعدة دورات.، ولتقوده خبرته الإعلامية فيما بعد لتســلّم منصــب مدير دائرة الإعلام والعلاقات العامة في الديوان الملكي الهاشــمي (1992-1993"[17].

عمل في صحيفة الأخبار، واتقن كل مراحل إنتاجها دقة وتنظيمًا وسرعة، فأصبح خبيرًا ومعلمًا، وكان يكتب فيها مقالة يومية بعنوان " عرض حال ".

وظهرت المرأة في حكاية داودية مثقفة واعية ومتفتحة، لها رأيها في مجتمع محافظ اجتماعيًا وثقافيًا، وكانت له معها قصص كثيرة، لم يســتطع نسيانها، وبخاصة في سن المراهقة،" نساء مدهشــات مررْنَ مرورًا زمنيًّا عابرًا في حياة داودية"[18]، ويقول:" كانت النساء يملأنَ رأسي منذ الصِّغر" [19]، وداوديــة في حبّه متابع صبور، يبحث عن معشوقته من مكان إلى آخر دون ملل أو كلل.

كان داوديــة عذريًّا كما يقول، وكان في الوقت نفســه صريحًــا وجريئًــا واثقًا من ذاتــه، فكان عاشــقًا واعيًا ملتزمًا، ولا يخاف التعبير عن عشــقه وحبه، يفتش عن محبوبته، فكان العاشق المتيم الواله، والعفيف الطاهر، والجرئ المحاور، وكان صادقًا وهو يفتش لأصدقائه عن نســاء من أجل الــزواج، لم يكن واشــيًا أو أنانيًّا بحيث يطمع فيما ليس لــه، وكان صادقًا في صداقته وفي حبه للتوفيــق بين الناس ســعيًا لبناء أسرة، يحــاور ويقنع، ويصل إلى نتيجة بجرأة استثنائية، جعلت الرجل والمرأة ممن يعرفونه يعجبون بشخصيته وصدقه وعفته، فنال احترام الجميع.

وفي عذريــة داودية بُعد إنســاني، ونزعة حب صادقة، لم يقف فيها عند حدود المــكان، فهو في مدينة المفرق عاشــق عند مفترق الطرق، أذهلته العيون، وســحرته الكلمة، وهيجه الموقف، وهو في الزرقاء عاشق عذري، يبحــث عــن محبوبة فارقهــا ولم يعرف عــن أخبارها شــيئًا، وعند العذريين كما عند داودية "تظهر الشحنة العاطفية القوية، والتعبير عن معاني الحرمان العاطفي والألم والشــكوى، وكل مــا يعتلــج في نفس العشــاق العذريــين من مرارة الحب وقوته وتأثيره في نفوســهم واستيلاء العاطفة على قلوبهم"[20].

لم يكــن داودية في حبه ماجنًا، بل كان ســاميًا ســحرته المرأة الجميلة، يمزج أحيانًا بين العذرية والحســية دون أن يتعدى حبّه حدود مَسْــك اليديــن للمحبوبة، ففي غزلــه الحسي لم يكن لاهيًا أو دعيًّا، بل ارتجّت بســببه أوصاله، وتوترت أنفاسه.

لقــد عبر داودية وهو يتحدث عــن المرأة في غير موقع عــن ألمه ووجده وحبــه، وكان ملتزما مقبــولًا محبوبًا راقيًا، فكان عاشــقًا ومعشوقًا في آن، ولقد شكا من آلام الحب والوجد مثلما شــكت المعشوقة، على غير العادة في الأدب العــربي، التي كان فيها الشــاعر أو الكاتب في أغلــب الأحيان عاشــقًا مرفوضًا، والمحبوبة معشــوقة رافضة.

وبعــد؛ فداودية لم يســعَ لمنصب، ولم يكــن متقلبًا ولا

وصوليًّا ولا انتهازيًّا، بل كان مخلصًا في كل مكان عمل فيه، وصادقًا في كل موقف اتخذه لنفسه، فجاءته السفارة والوزارة وإدارة الإعلام في الديوان الملكي وعضوية مجلس الأعيان منقادة له، " تذوّق مرارة الفقر، وعاش فجيعة اليتم، لكن لم يكن وحيدًا، قاوم العزلة، وحارب الوحشة، ألف الحياة بين العسكر، انخرط في العمل السري، وحمل رسائل بالحبر السري، وتعلق بالوطن بحبل"[21]، وأوافق حسين العموش الذي يقول:" كم يلزمك من الألم والأمل وأنت تقرأ داودية، الحياة، الشقاء، التعب، العرق، الخوف، الموت، التسامح، الشرف، القوة، الحق، العدل"[22]، فهو يمثّل جانبًا مشرقًا ومحفّزًا قويًّا لأبناء هذا الوطن، إذ إنَّه شقّ الصخر من دون كلل أو ملل حتى نقل نفسه من الكسارة إلى الوزارة، فوثق القصص والحكايا وكثيرًا من العادات والتقاليد، وصوّر حالة التمازج الاجتماعي بين الناس على اختلاف جنسياتهم وقراهم وتوجّهاتهم وآرائهم في فترة من الفترات[23].

الهوامش

(1) صدرت عن الأهلية للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2022.

(2) انظر: حكايتي من الكسارة إلى الوزارة، محمد داودية، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان – الأردن، ط1، 2022، ص11

(3) انظر: حكايتي من الكسارة إلى الوزارة، ص10.

(4) انظر: حكايتي من الكسارة إلى الوزارة، ص10.

(5) انظر: حكايتي من الكسارة إلى الوزارة، ص10.

(6) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص29.

(7) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص33.

(8) انظر: حكايتي من الكسارة إلى الوزارة، ص15.

(9) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص19.

(10) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص60-58.

(11) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص61.

(12) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص65.

(13) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص67.

(14) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص69.

(15) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص72.

(16) انظر: حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، 132.

(17) انظر: محمد داودية النشمي الأصيل الذي وصل للمنصب فقيرًا، وظل فقيرًا، نظيف القلب والجيب . https://www.gerasanews.com/article/60925

(18) انظر: سيرة وطن في حكاية محمد داودية، هند أبو الشعر، ندوة مناقشة كتاب "من الكسارة إلى الوزارة"، منتدى الرواد الكبار، عمان، الأردن، السبت، 14/5/ 2022.

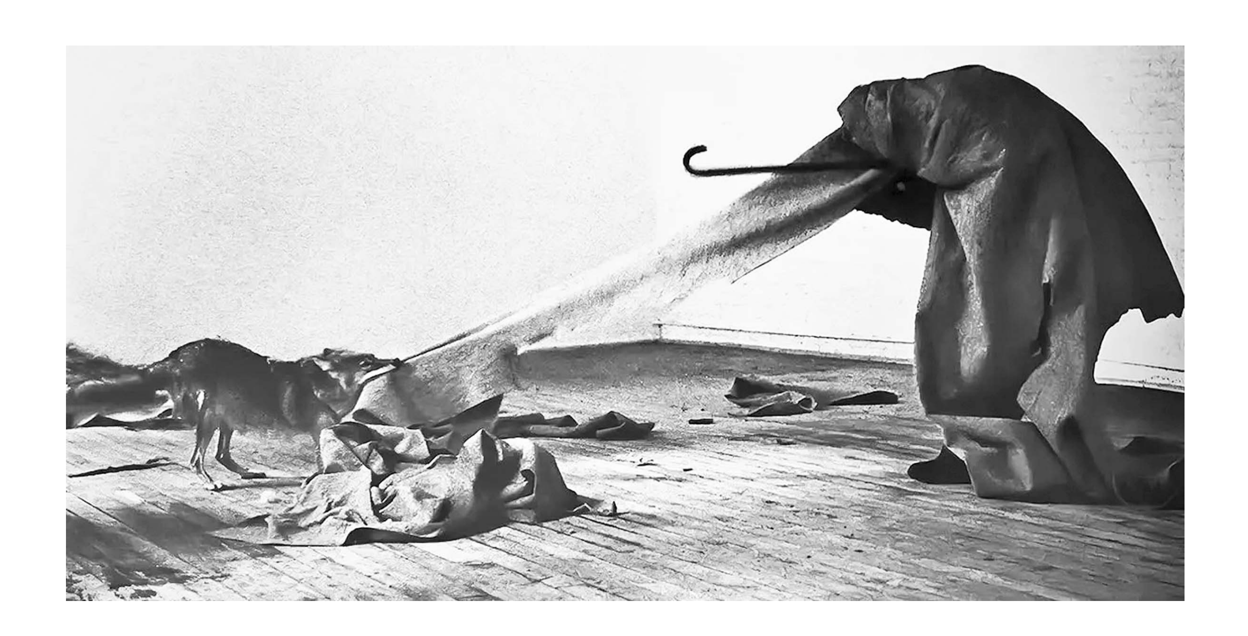
(19) انظر: حكايتي من الكسارة إلى الوزارة،ص53.

(20) انظر: الغزل العذري حتى نهاية العصر الأموي، أصوله وبواعثه وبنيته الفنية، كريم قاسم الربيع، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية التربية – اللغة العربية، جامعة البصرة، العراق، 2012، ص21.

(21) انظر: شهادة عامر طهبوب، حكايتي من الكسَّارَةِ إلى الوزارة، ص263.

(22) انظر: شهادة حسين العموش، في ندوة مناقشة حكاية " من الكسارة إلى الوزارة "، منتدى الرواد الكبار، عمان، الأردن، السبت، 14/5/ 2022.

(23) انظر: شهادة ميسون العرموطي، في ندوة مناقشة حكاية " من الكسارة إلى الوزارة "، منتدى الرواد الكبار، عمان، الأردن، السبت، 14/5/ 2022.



كيف أثّرت "الشامانية" على الفنِّ؟

الشامانيةُ من أقدم الممارسات الدينيّة التي وجدت طريقها إلى الفنِّ الحديث

أناستازيا كيربالوف*

ترجمة: يحيى القيسي**

تُعدّ "الشـامانية" بنظر العديد من الباحثين نظامًا للمعتقدات والممارسـات الباقيـة منذ أقدم الأزمان، والتي بالكاد تغيَّرت عبر تاريخ البشرية. الشـامانية ليسـت دينًا بالمعنى المتداول اليوم لمفهوم الدين، ولا سـيّما أنَّ العديد من الثقافات المختلفة التي تسـتند إلى البنى الأسـطورية متنوعة، لا بل إلى نوعٍ محُددٍ من الممارسات الدينية. وهي مُحاطة بالعديد من الأسـاطير والمفاهيم الخاطئة التـي فرضتها الثقافة الغربية. مع ذلك يختار العديد من الفنانين اسـتخدام الممارسة الشامانية ليس فقط كإجلال لجذورهم العرقية ولكن كطريقة محدّدة للتعبير الفني عن الذات.

** روائي وباحث أردني

ما هي الشامانية؟

الشامانية كمُمارسة لا تقتصر على منطقةٍ معينةٍ أو ثقافة ما، فعلى الرغم من اختــلاف الطقوس والأمكنة، فهي ما تزال من الممارسات الموجودة إلى الآن في أستراليا وأمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية وأفريقيا وآسيا. كلمة "شامان" مألوفــة للأذن في بلاد الغرب، لكنَّها غالبًا ما تتأثر بالنظرة الثقافية الشـعبية. "الشامان" ليسوا سحرةً أشراراً ولكنَّهم يمارســون الروحانيــات والعلاج، ومن الســائد احترامهم بشــدّة في مجتمعاتهــم. وفقًا لمعتقدات الممارســين فإنّ الشخص لا يقرّر أن يصبح شاماناً بل الأمر يتعلق باختيار الكيانات الروحية له حتى قبل أن يُولد.

عنــد الدُخــول في الغيبة أو النشــوة، وغالبًا ما يتم ذلك باســتخدام المخدر، يمكن للشامان أن يتواصل مع الأرواح ويتفاوض معهم، وأحيانًا يتعارك معهم. الشــامان ككائن موجــود خارج الإطــار الروحي والبــشري. هو في منطقة فاصلــة بين الكيانات الروحية والبشر "حالة التسرنُم". إنَّ مسألة الانبعاث والتحوّل هي عمليات حاسمة للشامان، والذيــن غالبًا ما يتم قتلهم بشــكل رمــزي أثناء طقوس تعميدهم لأول مــرة، حيث من المفترض أن يمنحهم هذا الفعل القدرة عــلى عبور الحدود بين العــوالم. ونادرًا ما تنطبــق عليهم أيضًا الحدود الاجتماعية والجنســانية. في العديد من الثقافات يُشــكّل الشــامان فئةً مستقلةً عن غيرهــم، ولا تخضــع للخصائص المتعــارف عليها للذكور والإناث.

الشامانيةُ وفنُّ السكّان الأصليين

يلعب الإبداع الفني دورًا مهمًّا في الممارســات الشامانية، ولكــن على عكس الاعتقاد الشــائع، فــإنّ العنصر الفني منه لا يقتصر على فنون الأداء، فالرســم والنحت شائعان أيضًا. ومع ذلك، فإنّ الشــامان لا يمارسون الفن من أجل الفــن. فبدلاً مــن ذلك، فــإنَّ جميع أفعالهــم لها معان رمزية وعمليّة. على سبيل المثال، اللوحات الرملية لقبائل النافاجــو* والتي يتم تشــكيلها بواســطة الرمــل الملوّن المتسرّب من بين أصابع الشامان لها غرضٌ استشفائيٌّ، تبعًا لنية تركيبته المعتمــدة حيث يجلس المريض على اللوحة كجزء من طقوس الشفاء.

في الواقع فــإنّ العديد من أنواع الفن الشــاماني تتضمن تدمــير ما يقوم بتشــكيله في نهاية الطقــوس، وهو عمل دائمًــا ما يكون مصنوعًا من مواد طبيعية مثل الصوف أو الرمل أو العســل، أو القطع الفنيــة المحلية التي غالبًا ما تعود إلى الطبيعة لاستكمال دورتها الاعتيادية.

وبطريقة ما تتشــابه أســطورة "الشــامان" مع الأسطورة الغربيــة للفنان، إذ يــؤدي كل واحد منهــما عمله ليس لأنَّهم يريدون القيام بذلك بل لأنَّهم لا يستطيعون تجنب القيــام بها. يمكــن للموهبة الشــامانية أن تقتل صاحبها عندمــا لا يتم إطلاق العنان لهــا، تمامًا مثل التعبير الفني عن الذات المكبوت الذي يسبب الضرر للفنان. في الواقع يتشــارك الفنان مع "الشــامان" بأنَّهم يمتلكون طاقات أعــلى مما لــدى البشر الآخريــن في القدرة عــلى الرؤية والشعور والتعبير. فالشــامان يشهد التحولات في أعماقه أثنــاء أدائه للطقوس، أمَّا الفنان فــإنّ عمله يكون فرصة للتطهر الروحي.

"جوزيف بيويس" شامان الحداثة

أحد أشهر الفنانين الغربيين من الذين أدرجوا الممارسات الشــامانية في فنّهم هــو الألماني المثير للجــدل "جوزيف بيويــس". يعتبر مؤرخو الفن بيوس أبًا لفن الأداء والنزعة "المفاهيميــة"، ولكنَّهم مع ذلــك يعترفون بضرورة إعادة تقييــم أفعاله وادعاءاته. لقد كانت شــخصية "بيويس" الفنية هي العنصر المركزي لفنه.

كان "بيويــس"، المولــود في العام 1921، كبــيرًا في العمر خــلال الحرب العالمية الثانية بما يكفي للتطوع في ســلاح الجــو الألماني. لقد تمركزت وحدتــه في القاعدة الموجودة في شــبه جزيرة القــرم بأوكرانيا في عام 1942 وأســهم في شنِّ هجماتٍ جويّةٍ حتى تحطّمت طائرته في العام 1944. كانت تلــك هي اللحظة التي بدأت فيها المســيرة الفنية



ل"ـبيويس". وحسب روايته فقد وجدته قبيلة تتار القرم واحتضنته كواحد من أبنائهـا؛ لقد تركت هذه الأحداث علامــةً واضحةً عــلى ممارســته الفنية، ولســنوات بعد الحادث انشغل في الممارسات الشــامانية وقام بتوظيفها في أعمالــه الفنيــة، وغالبًا ما كان يقوم باســتخدام المواد الطبيعية المترافقة مع الإيماءات الطقسية.

ومــع ذلك من الضروري أن نذكــر هنا أنّ قصة "بيويس" لم تكــن أكثر مــن مجرد نتاج لخياله. عــلى الرغم من أن تحطّم الطائرة قد حدث بالفعل، لكن لم تكن هناك قبائل تتارية في منطقة القرم، كما أنّه ادعى بولادته كشــخص جديد بعد عودته إلى وحدته في ســلاح الجو، إلا أنَّه بقي في الخدمة العسكرية فعليًّا حتى استسلام "الرايخ الثالث" في مايو 1945.

لم يبح "بيويس" أبدًا بالســبب الــذي جعله يختلق تلك الحكاية الصعبة التصديــق، ناهيك عن أنَّ هذا الاختلاق قابل للاستيعاب بغية تشكيل شخصيته الفنية، كما أنّه لم يشــعر بالحاجة إلى إعادة تأهيل شخصيته أمام جمهوره. مع انتهاء الحرب العالمية الثانية لم تكن مشكلته أنَّه فنانٌ ألمانيٌّ بل بســبب عمله التطوعي في سلاح الجو، لهذا قام بفبركــة رواية ولادته الجديــدة وتضحياته، والتي لم تكن تمنعه مــع ذلك من إدامــة التواصل مع بعــض الضباط النازيين الذين فرّوا إلى أوروبا.

الموضوعاتُ الرئيسةُ في أعماله كانت عن التحوّل والتشافي وإعــادة التواصل مع الطبيعة، كل هذه المســائل كانت ضرورية لإصلاح العالم بعد حربين عالميتين طاحنتين. لقد خطّط لولادة جديدة للعالم بالطريقة نفســها التي تناول فيها قصــة حياته الخاصة حيث قدّم عروضًا تســتند إلى أســاطيره النموذجية. فذات مرة، أمضى أســبوعًا في غرفة

مغلقة برفقة ذئب، يعتـبره من أكثر الكائنات الأصلية في أمريكا، وكان قد لفَّ جسده ببطانيات من اللباد ليتغلب على حالة العداء التي قد يقوم بها هذا الحيوان المسكين. خـلال عرض آخر قام "بيويس" بتغطية رأسـه بالعسـل وأوراق الذهـب، وأخذ يتجـوّل في أروقة الجاليري حاملاً بـين ذراعيه أرنبًـا ميتًا فيما كان يهمـس له عن دلالات الأعـمال الفنيـة المعروضة، ومـن المعـروف أنّ الأرنب والعسل رمزان للبعث في الثقافة الألمانية. كما أنَّ العرض بأكمله يمكن النظر إليـه كنوع من الرثاء للعالم الطبيعي الذي دمره البشر واسـتبدلوه بالصـور الزائفة والطقوس المعقـدة للبعث التي تقوم عـلى مجموعة من الحركات والتعويذات والتضحيات.

الشامانيةُ والفنُّ المعاصر

إنّ الاسـتفادة من الممارسات الروحية البدائية ليس شيئًا جديدًا بالنسـبة إلى الفنانين الغربيـين. بصرف النظر عن القصة المفبركة بطريقة رديئة ل"جوزيف بيويس"، يمكننا أن نتذكر الفنان "جاكسون بولوك" الذي كان لديه اهتمام عميـق بالفن الأمريكي الأصلي والممارسـات الشـامانية، فلوحة إيماءة "بولوك" مأخوذة من فن الرسم بالرمال عند "النافاجو" المستخدم في طقوس الشفاء والاحتفالات، كما أشرنا إلى ذلك من قبل.

هنـاك عدد محدود مـن الفنانين المتأثرين بالشـامانية والذيـن يقدمـون أنفسـهم بشـكل مباشر عـلى أنهم "شامانات"، ومع ذلك فإنَّ اهتمامهم بالطقوس الشامانية وممارسـاتها يوضح توجّهًـا أكبر نحو المشـاركة الروحية الأعمق وإعادة النظر في علاقاتنا مع المجتمع والطبيعة.

يتعـاون الفنان البرازيلي المعاصر "إرنسـتو نيتو" بشـكل وثيق مع قبائل "هوني كيون"، وهي مجموعة من السكان الأصليـين التي تعيش في البرازيل وبـيرو، ولم يقم "نيتو" بتبني الطقوس الشـامانية لهذه المجموعة فحسـب بل دعا أيضًا بعض من يمثلونها إلى المشاركة معه في مشاريعه الفنيّة، وغالبًـا ما تتضمن النُصب الفنيـة التي يقوم بها "نيتو" الروائح والأقمشة، والتلاعب بالجو المحيط ليساعد الحضور على الدخول في حالة من الغيبوبة أو الانتشاء.

الشامانيةُ والاستعمار

عندما نتحدث عن اسـتخدام الممارسـات الشامانية في الفـن الغربي علينا أن نشـير إلى درجـة معينة من عدم الحساسـية الثقافيـة. إنَّ الاسـتحواذ الثقـافي وتشـويه المفاهيـم المتأصلة في حياة مجموعات السـكان الأصليين وممارسـاتهم لا يـسيء إلى هذه المجموعـات التي نحن بصددهـا فحسـب؛ ولكنَّه يتعـارض أيضًا مـع الحفاظ على تقاليدهم. لقد أثار اسـتخدام الممارسـات الشامانية من قبل فنانين مثل "جاكسـون بولوك" في بعض الأحيان انتقـادات للدوافع الباطنية لفنه والتي ركزت على عنصر "أنا" الفنان. فالنزعة الشامانية كممارسة لا تركّز على فرد ما لا سـيّما أنَّها مفهوم مجتمعي يتشـاركه جميع أعضاء المجموعة.

لحسـن الحظ، مـع تكاثر وجـود الفنانين من السـكان الأصليين في سوق الفن فإنّ تمثيل الشامانية ينتقل بشكل جذري مـن رواية مشـوَّهة إلى توصيفات شـهود عيان ممارسين وحراس للتقاليد؛ فمن خلال ممارساتهم الروحية يعيـد هـؤلاء الفنانون الأصليـون استكشـاف هُوياتهم العرقية، حيث يضعونها في سـياقات ثقافية أوسع. وغالبًا ما يشـير التحوّل إلى الممارسـات الشـامانية إلى معارضة الثقافة المتجانسة للعولمة.

الشـامانيةُ، التـاروت "بطاقات البخـت"، العرافة: لماذا نستعيد المعتقدات القديمة؟

في السـنوات الأخيرة لاحظ علـماء الأنثروبولوجيا ارتفاع الاهتـمام بالممارسـات الروحيـة ولم تكن "الشـامانية" اسـتثناءً. ولكن لمـاذا قررنا بالضبط العودة إلى الخشـب واللبـاد والرقصات الطقسـية في عصر وسـائل التواصل الاجتماعي والميتافيرس؟

يقدّم الخبراء عدة أسباب لمثل هذا التحوّل؛ السبب الأول هو عدم اليقين من المستقبل مع حدوث الحروب والأوبئة والأزمات البيئية والاقتصادية، وعدم القدرة على الاعتماد على العالم من حولهم؛ لهذا يقوم الفنانون بتحويل نظرتهم المحدِقة إلى الداخل لمعالجة العمليات الداخلية. لقد أسهمت عمليات الإغلاق والعزلة العالمية أثناء وباء "كورونا" بدرجة معينة فيما يُسمّى "الإجهاد التقني" للناس. فكانت هناك الكثير من الأشياء تحدث عبر شبكة الإنترنت عندما كان العالم يكافح للحفاظ على وهم النظام. فعلى الرغم من أنَّ الأجيال السابقة من الفنانين كانوا متحمسين للتقدم التكنولوجي وإمكانياته اللامحدودة على ما يبدو في خلق الفن؛ فإنَّ المبدعين المعاصرين يدركون الآن أنَّ التكنولوجيا يمكن أن تعبر فقط عن الكثير.

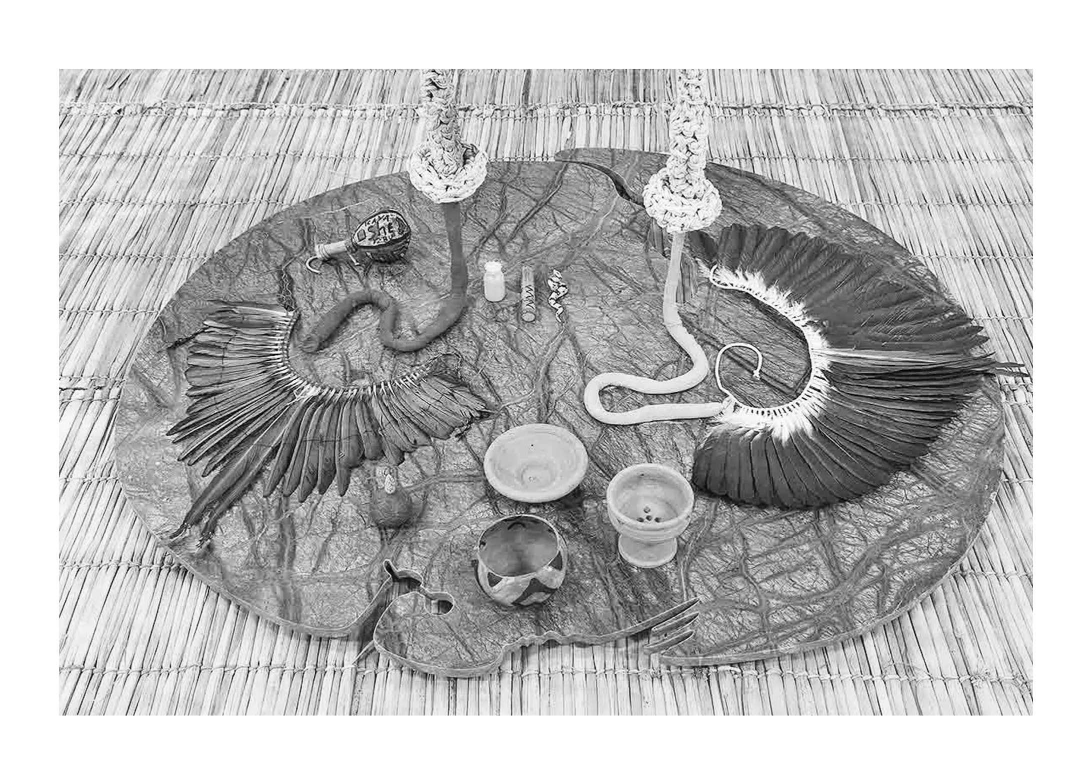
لقد استعادت التجارب المادية للتفاعل مع الطبيعة وقوتها قيمتها من جديد حيث تقدم الممارسات الشامانية المتجذرة في اتصال وثيق مع عالم الطبيعة وفهم قوانينها طريقة بديلة للتعبير والإدراك؛ لهذا فإنَّ استخدام المواد الطبيعية في الممارسات الشامانية أخذ يدخل أيضًا في منحى الوعي البيئي.

إنّ إحياء الممارسات الروحية الأصلية لا يعني التراجع عن العقلانية بل قد يكون خطوة إلى الأمام نحو مستقبل مستدام.

***النافاجو: قبائل أصلية تعيش في جنوب الولايات المتحدة الأميركية.**

*** كيربالوف أنستازيا: متخصّصة بتاريخ الفن وتحمل شهادة الماجستير في تاريخ الفن من جامعة "خرونيغن" بهولندا، ولديها اهتمامات بالروحانيات وربطها بالفن.**

الترجمة عن الإنجليزية من موقع كوليكتر https://www.thecollector.com/



الأعدادُ؛ ثوابتٌ رياضيّةٌ لها أهميةٌ علميّةٌ

د.عبد المجيد نصير *

الأعدادُ بأنواعهــا، في جوهر الرياضيات، بل في جوهر كل المعــارف البشرية. فـلا عجب أن يهتمَّ أهــلُ الرياضيات اهتمامًا شــديدًا بها، وهو اهتمامٌ لا حدَّ له. ويواصل أهل الرياضيات النظر فيها لكي يستكشفوا أشياء جديدة، مثل علاقات بعضهــا ببعض؛ أو ما لها تطبيقات في الرياضيات أو غيرهــا من المعارف. على أنَّ بعــض الأعداد لها أهمية أكثر مــن غيرها، وبخاصــة كلما كانت قاعدة اســتعمال العدد أوســع. على أنَّنا أولاً، نتحــدث عن الأعداد تصنيفًا وترابطًا.

ربمــا أوّل الأعداد التــي تعامل بها البشر هو ما يُســمّى الأعداد الطبيعية. وهي سلســلة لانهائية من الأعداد (1، 2، 3، ...). وقــد عرّفوا العددَ على أنَّه شيء. وأصل الأعداد هــو (1)؛ والأعداد الأخرى تتولد منه بالإضافة. فالعدد 2، هو بإضافة 1 إلى نفســه. والعــدد 100 هو بإضافة 1 إلى 99؛ وهكــذا. ولم يعترفوا بالصفر عــددًا، لأنَّه لا يدلُّ على شيء. وإن اســتعملوه. كذلك، لم يعترفوا بالأعداد السالبة، وإن أعانت في الحسابات. ثم دخل الصفر في القرن التاسع الميلادي. ثم دخلت الأعداد (الصحيحة) الســالبة. وسمّوا مجموعــة الأعداد الطبيعية والصفــر والأعداد الصحيحة الســالبة "الأعداد الصحيحــة" INTEGERS. والأعداد كينونــة ما موجودة في الذهن البــشري، ولا تُذكر إلا مع معــدود. فنقول خمســة رجــال، وخمس نســاء. ولذلك فهــي تحتــاج إلى أن تُمثّل بطريقة ما. ومــن هنا اختارت الحضــارات المختلفة أو الأقوام، تمثيــلات متنوعة، ظلّت تتطوّر بشــكل أو بآخر. ثم كانــت الثورة العظمى عندما وصــل الترميز الهندي للأرقام إلى منطقتنا. وكان هذا قبل

* أكاديمي وباحث أردني

معادلة أويلر:

$$e^{i\pi} + 1 = 0$$

أصغر معادلة تحوي جميع المجموعات العددية

(الطبيعية، الصحيحة، النسبية، الغير نسبية، الحقيقية، المركبة)،

كما أنها تجمع أهم خمسة أرقام في الرياضيات.

العصر العباسي؛ وذاك لأنَّ راهبًا سريانيًّا اسمه "سيبوخت" كان يعيش في "قنسرين" ذكر في كتاب له سنة 662 أنَّ الهنود عندهم تسع إشارات تسمح لهم بإجراء الحساب بطريقة سلسة. وما أن أتى عهد المأمون، حتى عرف أهل العلم في الحضارة الإسلامية، إشارات الهنود للأعداد من 1 إلى 9. ومع الزمن تطوّرت إلى سلسلتين، سمّاهما السلسلة المشرقية التي تُستعمل في عدد من البلاد العربية والإسلامية؛ والمغربية التي تُستعمل في المغرب وسائر بلاد العالم.

وعرف الأقدمون الأعداد الكسرية، وهي التي تكون نسبة بين عددين، صرنا نسمّي أحدهما (البسط) والثاني (المخرج). وفي القرن العاشر الميلادي، اقترح أبو الحسن الأقليدسي (دمشقي كان حيًّا سنة 952 م)، ما نسميه التمثيل العشري للكسور؛ الذي حسّنه السموأل المغربي (حوالي 1172 م) وجمشيد الكاشي (بداية القرن الخامس عشر).

وربما في القرن السادس قبل الميلاد، ظهر نوعٌ جديدٌ من الأعداد، ومثاله جذر 2. وبرهن على أنَّه لا يمكن تمثيله بكسر عادي. واكتشف أهل العلم أنَّ هذه ليست حالةً منفردة، بل يوجد ما لا ينتهي منها. وسمّوها الأعداد غير المنطوقة IRRATIONALS (وتُرجمت في العربية الأعداد الصم، ونسميها اليوم غير النسبية)؛ بينما غيرها المنطوقة RATIONAL، ونسمّيها النسبية. وفيما بعد، سُمّيت مجموعة الأعداد المنطوقة والأعداد غير المنطوقة الأعداد الحقيقية REAL NUMBERS.. وبعد ذلك، وجد العاملون في الرياضيات والفيزياء أنَّهم بحاجة إلى إدخال أعداد أخرى. فمن المعروف أنَّ كلَّ عددٍ حقيقي غير سالب له جذر؛ بمعنى أنَّ هذا الجذر إذا ضُرب بنفسه نحصل على العدد الأصلي. فجذر 4 هو 2. وكان السؤال ماذا عن جذر (1-) ؟ وللحاجة الملحة لجواب، اخترع الرياضيون عددًا سمّوه تخيليًّا IMAGINARY، وأعطوه رمزًا هو (i)، بالعربية (ت). وظهر عندنا العدد المركب COMPLEX NUMBER. ويتألف من جزأين: حقيقي وتخيلي، ويكتب على النحو أ + ت ب. وصارت شجرة العائلة العددية كما يأتي: الجد الأعلى هو الأعداد المركبة، ولها فرعان: الحقيقي والتخيلي. والحقيقي له فرعان:

النســبي، وغير النســبي. والأعداد النســبية من صحيحة وكسريــة. والصحيحة من موجبة وصفر وســالبة. وانتبه الأقدمــون إلى أنَّ نوعًا من الأعداد الطبيعية يمكن تحليله إلى عوامل؛ مثل 60 = 2*2*3*5 (ونستعمل الرمز * ليدل عــلى عملية الضرب). ويُلاحظ أنَّ الأعداد: 2، 3، 5 لايمكن تحليلها إلى أعداد أصغر منها. مثل هذه الأعداد ســمّوها أوليــة PRIME، والأخــرى مركبــة COMPPSITE. ولا نريد أن نواصل في هذه التصنيفات لأنَّها تخرج عن نطاق عنــوان المقال. ونختم بالقــول، إنَّ الرياضيين مع النصف الثاني من القرن التاســع عشر، هجروا المفهوم القديم أنَّ العــدد شيء موجود بطريقة فلســفية ما، وأنَّها كما ذكرنا كينونات ذهنيــة؛ واخترعوا لها كيانــات رياضية تجمعها حول خصائص لها.

ونضيف أخيرًا أنَّ الذي جعل الرموز الهندية الأصل للأرقام مهمــة هو النظــام العشري. فالعــدد 2222 هو من 2 في خانــة الآحــاد 100 = 1، 2 في خانــة العــشرات 10، 2 في خانــة المئات 210، في خانة الألوف 310، في خانة عشرات الألوف 410، وهكذا.

سنقصر حديثنا عن الأعداد: 0، 1، π، هـ 10.

وننطلق من معادلة شــهيرة تجمع أربعة منها: هـ 1+ πί = 0

العدد 0

كما ذكرنا، العدد صفر هــو عددٌ صحيح، ليس موجبًا ولا ســالبًا. ويُســمّى النظير الجمعي ADDITIVE IDEN-TITY بمعنــى أنَّــه إذا أُضيــف لأيِّ عدد يبقــى العدد عــلى حاله. مثــلا 5 + 0 = 5. ودور الصفر في الرياضيات والمعارف كلها مهم. وكل منا يســتعمله ربما في اليوم أكثر مــن مرة. ومــن أهم اســتعمالاته الحديثة فيما يُســمّى النظــام الثنــائي BINARY SYSTEM. فنحــن في حياتنا العادية نســتخدم النظام العشري المذكور أعلاه. وتعتمد الحواســيب في عملها عــلى دارات كهربية؛ وهذه الدارة إمَّا أن تكون مغلقة أو مفتوحة. وعمل الحاســوب للقيام بعملية ما يتألــف من مرحلتين. الأولى التعليمات لكيفية عمل الحســابات؛ والثانية إجراء الحسابات نفسها. وكان لا بــدَّ من (البرمجة) لكل عملية لنقلها إلى دارات كهربية. وهــذا مزعج جــدًّا، مع البطء الشــديد. واقــترح "كلود شــانونان" أن يســتعمل النظام الثنائي حيث 1 تدل على دارة مغلقة، 0 تدل على دارة مفتوحة. مما يسر أن تترجم الكلمات إلى كهرباء؛ لننتقل من لغة طبيعية إلى سلاســل من دارات كهربية مارة بما يُسمّى لغات البرمجة المختلفة. وهكذا أمكن وضع التعليمات والمســألة في برنامج واحد. واخترعــت لغات برمجية للتعامل مــع هذه الأمور. ومن عجائــب هذا الصفــر، أنَّ أي عدد (عــدا الصفر) إذا رفع للأس صفر تكون قيمته الجديدة هي 1.

العدد 1

كما ذكرنا تطوّر مفهوم العدد عند أهل الرياضيات. وربما كان "فيثاغــوروس" الإغريقي أكثر مــن اهتم بالعدد عند الأقدمــين. وقد أخــذ كثيرًا من علومه مــن البابليين. وقد شــغف بالعدد إلى حدِّ التقديس، فكان شعاره "الكل هو العدد". وبالنســبة إلى مدرسته، العدد 1 هو الأصل ومنه على سبيل الإضافة تتوّلد الأعداد كما ذكرنا آنفًا. وله كيان موجود في مكان ما لأنَّه يدلُّ على شيء. وهذا، كما ذكرنا، جعلهم ينفوا صفة العددية عن الصفر والأعداد الســالبة. والعــدد واحــد أو أحد هو صفة لمعــدود. وله قيمة عند المســلمين، لأنَّه في القرآن الكريم "قل هو الله أحد". وقد يكــون أول عدد يميزه الطفل. واســتعمالات العدد 1 أكثر من أن تُحصى. وفي حقل الأعداد الحقيقية يســمى النظير الــضربي MULTIPLICATIVE IDENTITY، بمعنى أنَّــه إذا ضرب به أي عــدد لا تتغير قيمة هذا العدد. مثلا 5* 1 = 5.

العدد π

هــذا المعروف منــذ القدم، ووجدوا أنَّه عــددٌ أصم (غير

نســبي). ويمثّل نســبة محيط أي دائــرة إلى قطرها. ومن الســهل برهان أنَّ هذه النســبة واحدة مهــما كان قطر الدائــرة. وإذا كان محيط أي دائرة ح، ونصف قطرها نق، فــإنَّ محيطهــا ح = 2 π نق. كما أنَّ مســاحة أي منطقة داخــل محيط أي دائرة م = π نق2؛ كما أنَّ الحجم داخل أي كرة هو ج = (3/4) π نق3؛ والمساحة السطحية لهذه الكرة 4 π نق2.

والمقياسُ الأشــهرُ لمقــدار زاوية ما هــو بالدرجات. وقد اخترع البابليون هذا المقياس. وهذا تناســب مع نظامهم الســتيني (مقابــل نظامنا العــشري)، حيــث الزاوية (أو الساعة) تنقســم إلى 60(رمز الدقيقة)، والدقيقة تنقسم إلى 60(رمز الثانية)، وهكــذا. ومنه تكون الزاوية القائمة ْ90. وتعلمنــا أنَّ مقيــاس الزاويــة الحــادة هــو بين ْ0 و ْ90؛ والزاويــة المنفرجــة بــين ْ90 و ْ180. وبناءً على ذلك يكــون مقياس الزاوية لدائــرة كاملة ْ360. ثم وجد علماء الرياضيات والفيزياء والميكانيك أنَّ هذا المقياس لا يساعد في إجــراء عمليات حســابية كثــيرة. فاخترعوا ما يُســمّى الزاوية نصف القطرية (زنقة). وهي الزاوية التي رأســها في مركــز الدائرة، وتقطع من محيط الدائرة قوسًــا طولها يســاوي نصف قطر تلك الدائرة. ولهــذا فمحيط الدائرة يســاوي 2π زنقــة. ومقيــاس الزاوية القائمــة π/2 زنقة، ومقياس الزاوية المســتقيمة (ْ180) هو π. وهذا المقياس هو عدد حقيقي، تجري عليه الحســابات كما تجري على أي عدد حقيقي. وعلى هذا فإن جاْ0 =جا 0 (زنقة) = 0؛ (جا مختصر لكلمة جيب). كذلك جتاْ0 = جت 0 (زنقة) = 1، (جتا مختصر جيب التمام).

ملاحظــة: "جيب" جــاءت مــن الكلمة السنســكريتية "جايفــا". وعندما ترجم الأوربيــون كلمة جيب العربية ظنّوها تعني فتحة، فترجموها SINUS.

والعدد π عدد غير نســبي. ونظرًا لأهميته في الحســابات قديمًا، فقد عُملت له تقريبات. والأشــهر منها 7/22، الذي يقرب بالعدد 3.1416؛ وأيضًا بجذر العدد 10. ومع اختراع الحواســيب حاول عددٌ مــن الرياضيين كتابــة تقريبات عشريــة لهذا العدد بحســاب مئات الألــوف من المنازل العشرية، وفي ظنّي هذا من الترف.

العدد هـ

يُســمّى العدد هـ (بالإنجليزي e)، عدد" أويلر" EULER 1783-1707))، وهــو رياضي عبقري من منطقة هي الآن جزء من ســويسرة. مــع أنَّ مكتشــفه كان "جون برنولي" (1748-1667). وهو عددٌ غير نسبي مقداره التقريبي هو 2.71828. ويمكن حســابه بأكثر من طريقة؛ مثلا هـ = ∑ ن!/1= 1 + 1/1 + 1.2/1 + 1.2.3/! +...

وهــذا العــددُ هو أســاس اللوغرثــم الطبيعــي (لههـ)، بالصيغــة س = لههــ ص، وبالصيغة الأســية ص = هــس . وهــذا العدد موجود في تعريفــات واقترانات ومعادلات ومتباينات. ونســمي الاقــتران هــس الاقــتران الطبيعي، ويتميز أنَّ مشــتقته هي الاقتران نفســه. وهو موجود في المعادلة الأنيقة المذكور أعلاه هـ 0 = 1+ πἰ.

العدد 10

العدد 10 هو أســاس اللوغرثــم العشري. ومعادلته س = لو10 ص، وبالصيغة الأســية، تعدل هــذه الصيغة ص = 10س.

وكان للوغرثمــات أهميــة بالغة قبل اختراع الحواســيب الكبــيرة والصغــيرة. إذ أنَّهــا تحوّل عمليــات الضرب إلى عمليات جمع؛ وكذلك تحوّل عمليات القسمة إلى عمليات طرح. ولذلك وضعت لعمليتي التحويل جداول لتســهيل الحســابات وتسريعهــا. وكما ذكرنا، العدد10 هو أســاس النظام العــشري في العد، وهو النظام المتبع في العالم على جميع المستويات.

وتوجــد أعــداد ثوابت كثــيرة في كثير من العلــوم، ولكن تطبيقاتها ليست لها درجة العمومية كالتي ذكرناها.



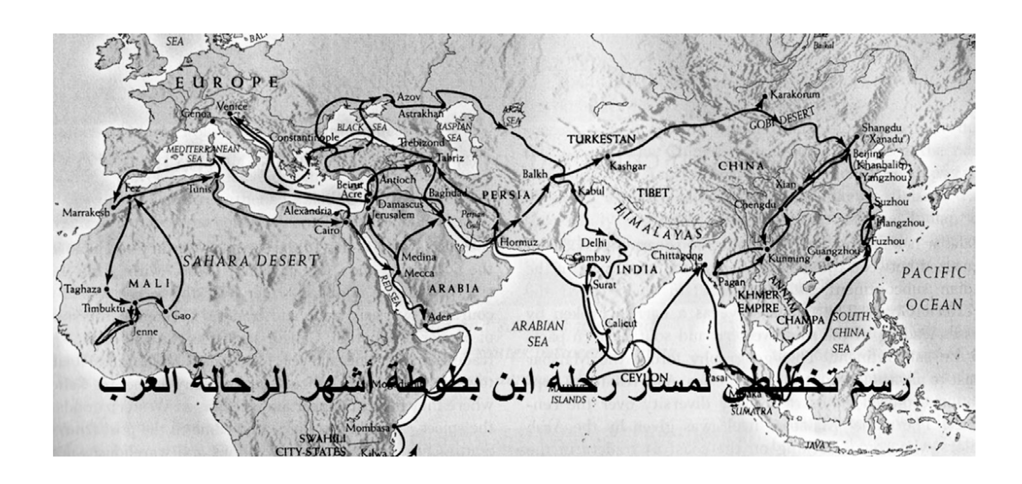
الرحلةُ والسفارةُ من المغرب إلى الصين؛ سفارةُ ابن بطوطة بين الصين والهند عام 1342

د.منير بن رحال*

إنَّ العلاقــاتِ بين الحضــارةِ المغربيّة ونظيرتهــا الصينية، ضاربةٌ بجذورها في التاريخ، ولعلَّ الرحالة المغربي الشهير ابــن بطوطــة[1] (1304-1377) أبــرز نموذج ســافر إلى الصــين في القرن الرابع عشر الميــلادي، حيث عاش ثلاث سنوات هناك ليعود بعدها ويُعرّف المغرب والعالم العربي والإسلامي بحضارة الصين العظيمة.

لقد شــهدت فترةُ ازدهار الحضارة الإسلاميّة منذ القرن الســادس حتى العاشر الميلادي، ليس فقط تحوّلًا سياسيًّا وثقافيًــا مهمًّا في تاريخ البشرية؛ بل أيضًا تحوّلا اقتصاديًّا، حيــث انتقلت تجارةُ الشرق الأقـصى إلى المحيط الهندي عــبر البحر الأحمــر، من ناحية أخرى عــرف أهل الغرب الإســلامي (المغرب والأندلس) الصين في وقت مبكر عن طريق تجارتهــم[2] التي كانت تنطلــق من موانئ شرق المتوســط إلى بغداد، ثم من ميناء البصرة إلى الهند حتى تخوم العــالم الصيني. دليــل ذلك مــا أورده ابن العماد الحنبلي في «شــذرات» عن أبي الحســن ســعد الخير بن محمد بن ســهل الأنصاري المحدّث إلى الشرق: و«ســافر في التجــارة إلى الصين، وكان عالمًا مثقفًا وقد تفقّه ببغداد على يد الغزالي، ومات فيها ســنة 541هـ/1147م»[3]؛ أمَّا من الناحية الدينيّة، فمنذ أواســط القرن السابع للميلاد

* أكاديمي وباحث مغربي



رسم تخطيطي لمسار رحلة ابن بطوطة أشهر الرحالة العرب

دخل الإسلام الصين عن طريق القوافل التجارية بين غرب آسيا والصين، وقد عُرف هذا الطريق بطريق الحرير الذي يبدأ من تشانغآن (مدينة شيآن بمقاطعة شنشي اليوم[4] ، عاصمة أسرة تانغ[5] شرقًا مخترقًا قلب قارة آسيا ليصل إلى القسطنطينية (اسطنبول في تركيا اليوم) عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية غربًا، وعن طريق البحر بإرسال البعثات الدبلوماسية والتجارية.[6]

ولعلَّ شخصية ابن بطوطة[7]، لعبت همزةَ الوصل بين الثقافتين العربية والصينية، فهو لا يمثّل فقط الرحالة الذي جاب العالم القديم ونقل للإنسانية صورةً ناطقةً عن مجريات ووقائع تلك الفترة، بل مثّل أيضًا (السفارة)، حيث عمل سفيرًا للصين عن سلطان الهند عام 1342[8]، وكانت مناسبةً ليكتب عن الصين ويكون هو السبّاق إلى تقديم بلاد الصين للعالم العربي ومن خلاله لبقية العالم، بعد أن تُرجمت الرحلة إلى أكثر من خمسين لغةً، وأصبحت تعتبر اليوم أقدم رحلة في تاريخ البشرية جمعاء[9].

فما هي الأسباب الكامنة وراء رحلة ابن بطوطة؟ وما هو الدور السفاري الذي قام به بين الصين والهند، ما هي الصورة التي نقل عن بلاد الصين والهند خلال فترة سفارته؟

• الأسباب الكامنة وراء رحلة ابن بطوطة:

يُعتبر ابن بطوطة 1304 - 1377 أحد أهم الشخصيات التي أنجب المغرب خلال الألف سنة الماضية مع عبد الرحمن بن خلدون 1332 - 1406 والشريف الإدريسي 1099 – 1163.

فخلال رحلاته التي استمرت حوالي 27 أو 30 عامًا، وضع الرحالة ما يمكن أن نسميه علم الرحلة المقارن، فقد قارن بين الاجتماعيات في المغرب وفي البلدان التي زارها، أو استوطنها، وكذا في ميدان النبات والمزروعات، وفي الموت والدفن، لقد شملت رحلته الحديث عن كل شيء، عاينه أو سمع به، أو لامسه، مع التمييز بين ما رأى أو سمع أو تناهى إلى علمه أو سمعه.

وصل ابن بطوطة إلى الهند بعد أن أمضى عامًا آخر في مكة المكرمة، وتم ذلك في عام 1330م (أو 1332) حيث قرّر العمل مع سلطان دلهي المسلم؛ محمد بن توغلوك[10]. الذي كان في حاجة إلى دليل ومترجم يرافقه إلى رحلته نحو الأرض التي يسيطر عليها السلاجقة في الأناضول للانضمام إلى واحدة من القوافل التي ذهبت من هناك إلى الهند.

ومن المعروف أنَّ الدراسات حول رحلة ابن بطوطة ومقامه في الهند الإسلامية نادرة، خصوصًا فيما يتعلق بالناحية

العقلية للهندوس، وقد نقل لنا الرحالة بعض معتقداتهم كإحراق الأرملة نفسها حزنًا على وفاة زوجها، والانتحار في الشهر المقدس، والرد الهندوسي كساي (كريشنا) والصراع بين الهندوس والمسلمين وتقديس البقرة[11]...

قضى ابن بطوطة في الهند 9 سنوات و 3 سنوات في جزر المالديف- كما تُسمّى اليوم- وبضعة أشهر في سريلانكا، و«حج» إلى «قدم» أب البشرية آدم الذي تقول الأساطير أنَّه نزل في جبل "سرنديب" أو "سيلان".

من المفيد الإشارة إلى أنَّه حين نريد الاستفادة من رحلة ابن بطوطة (على مستوى السفارة)، يواجهنا إشكالٌ عويص من جهة افتقار المادّة التاريخيّة لتنوّع المصادر، فابن بطوطة الراوي هو مصدرنا الوحيد، ولا توجد مصادر أخرى لذات الوقائع يمكن أن نقارنها بها ونكافح الرواية بالرواية المختلفة عنها، حتى نتوصّل إلى تأكيد صحة ما ذهب إليه أو نثبت تهافته.

ما هو الدور السفاري الذي قام به بين الصين والهند، وما هي الصورة التي نقل عن بلاد الصين والهند خلال فترة سفارته؟.

عمل ابن بطوطة[12] ، سفيرًا للصين عند سلطان الهند عام 1342، وكانت مناسبةً ليكتب عن الصين، ويكون هو السبّاقُ إلى تقديم بلاد الصين للعالم العربي ومن خلاله لبقية العالم. " إنَّ أهم جزء في رحلة ابن بطوطة هي السفارة العظيمة[13] التي ذهبت من بلاد الصين إلى بلاد الهند في العصر الوسيط، تلك السفارة التي استأثر بذكر تفاصيلها هذا الرحالة دون سائر المؤرخين من مختلف جهات العالم.

ورغم أعجابه ببلاد الصين، فابن بطوطة لم يُخفِ قلقه من الثقافة السائدة، يقول: "والصين على ما فيها من الحسن لم تكن تعجبني، بل كان خاطري شديد التغير بسبب غلبة الكفر عليها، فمتى خرجت عن منزلي رأيت المناكير الكثيرة، فأقلقني ذلك حتى كنت ألازم المنزل، فلا أخرج إلا لضرورة، وكنت إذا رأيت المسلمين بها فكأنّي لقيت أهلي وأقاربي.." ولعلَّ هذا ما عجّل برحيله سفيرًا إلى الهند في أول فرصة أُتيحت له.

إلا أنَّه سيعود مرةً أخرى إلى الصين، وهذه المرة مبعوثًا من ملك الهند بصفةٍ رسمية يقول هو نفسه: " ولما كمُلت لي أربعون يومًا بعث إليَّ السلطان خيلًا مسرجة وجواري وغلمانًا وثيابًا ونفقةً؛ فلبست ثيابه وقصدته، وكانت لي جبةُ قطن زرقاء مبطنة لبستها أيام اعتكافي، فلما جردتها ولبست ثياب السلطان أنكرتُ نفسي، وكنت متى نظرت إلى تلك الجبة أجد نورًا في باطني، ولم تزل عندي إلى أن سلبني الكفّار في البحر، ولما وصلت إلى السلطان زاد في إكرامي على ما كنت أعهده، وقال لي: إنَّما بعثت إليك لتتوجه عني رسولًا إلى ملك الصين، فإنّي أعلم حبك في الأسفار والجولان، فجهزني بما أحتاج له، وعَيَّنَ للسفر معي مَنْ يُذْكَر بعد." [14]

كما أشار إلى أنَّ هذه السفارة تُبرز أيضًا هيمنة ومركزية اللغة العربية في البلاطين الهندي والصيني، مما يعني أنَّ البلاطين معًا كانا يستعملان اللغة العربية إلى جانب اللغات المحلية المنتشرة في المنطقة.

• خلاصة القول

لقد خرج ابن بطوطة من طنجة سنة 725 هـ قاصدًا حجَّ بيت الله، حيث قال في مقدمة رحلته: "معتمدًا حج بيت الله الحرام، وزيارة قبر الرسول عليه أفضل الصلاة والسلام، منفردًا عن رفيق آنس بصحبته، وراكب أكون في جملته، لباعث على النفس شديد العزائم، وشوق إلى تلك المعاهد الشريفة كامن في الحيازم. فحزمت أمري على هجر الأحباب من الإناث والذكور، وفارقت وطني مفارقة الطيور للوكور، وكان والداي بقيد الحياة فتحملت لبعدهما وَصَباً، ولقيت كما لقيا نَصَباً."

إلا أنَّ الشغف بالاكتشاف سيجعل ابن بطوطة يتنقل من المغرب إلى الأندلس ومصر والسودان والشام والحجاز،



وتهامة ونجد والعراق وفــارس واليمن، وعمان والبحرين وتركســتان، ومــا وراء النهر وبعض الهنــد والصين، وبلاد التتار وأواســط أفريقيا. فاتصــل بكثير من الملوك والأمراء فمدحهم - وكان ينظم الشــعر - واســتعان بهباتهم على أســفاره[15]، فتحوّل هذا الشــاب الطموح من رجل عادي إلى أبرز رحالة وسفير في التاريخ العربي (على الأقل). ولعلَّ اشــتغاله فقيهًا وقاضيًا ثم ســفيرًا أمــر يؤكّد قيمة الرجل الفكرية والثقافية، والتي تتجسّــد في أهمية الرحلة التي قــام بهــا إلى الصين، لنكشــف من خلالهــا عبقرية هذه الشخصية الفريدة من نوعها.

مراجع المقالة

• ابن بطوطــة، رحلة ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائــب الأســفار، تحقيق محمد عبــد الرحيــم، دار لافر، ط1، 1423،2003 (بيروت ، لبنان)

• عبــد الله العلــوي، اين بطوطــة في الهند والمالديــف، المعارف الجديدة، الرباط 2016

• ابن حجر (أحمد علي)، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، ج1، دار الجيل، بيروت، د.ت.

• ابن خلــدون، المقدمة، كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجــم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي الســلطان الأكبر (ج5).

• موسوعة ابن بطوطة بألســنة العالم ذاكر، عبد النبي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،2022 (في ستة أجزاء).

• مجلة المشــكاة، عدد خاص بأدب الرحلة، العدد54، ربيع 1439 -2018

• Dunn, Ross E. (2005)، The Adventures of Ibn Battuta، University of California Press، ISBN 0-520-24385-4. First published in 1986, ISBN 0-520-05771-6.

• McGlynn, Sean ؛Jotischky, Andrew ؛Haywood, John (1998)، Historical Atlas of the Medieval World, AD 600-1492، Barnes & Noble، ص. 3.20, 3.31، ISBN 978-0-7607-1976-3، مؤرشف من الأصل في 27 ديسمبر 2016.

مواقع إلكترونية

• https://www.nidaulhind.com/2020/02/blog-post_45.html

• https://www.maghress.com/alalam/32906

الهوامش

(1) ابن بطوطة ، رحلة ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأســفار، تحقيق محمد عب الرحيم، دار لافر ، ط1 ، 1423 ،2003 (بيروت ، لبنان) ، ص4 ، من مقدمة المحقق

ولعل الرحالة ابن بطوطة الذي عاصر القرن الثامن الهجري، الثالث عشر الميلادي (حَمَّدٌ بْنُ عَبْدِ ٱللَّهِ بْنُ مُحَمَّدٍ ٱللَّوَاتِي ٱلطَّنْجِي المعروف بابْنِ بَطُّوطَةَ، ولد في 24 فبراير 1304 - 1377م بطنجة 703 - 779هـ) هو رحالة ومؤرخ وقاض من قبيلة لواتة)

أبــرز رحالة مغربي نقل لنا صورة صادقة عن العلاقات المختلفة بين الشــعبين المغربي والصيني، وهــي رحلة لا تخلو من الجانب التعليمي ، حيث قضى ابن بطوطة سنوات منها في النهل من علماء وثقافات مختلفة .

• مجلة المشكاة ، عدد خاص بأدب الرحلة ، ، العدد54 ، ربيع 1439 2018-

(2) و مــن المؤكــد أنّ طريق الحرير الطويل لم ينقطع أبدًا، لكنه أصبح في حوزة وســطاء آخرين هم التجار الإيطاليون الذين احتكروا المجال البيزنطي من البحر الأسود إلى المتوسط عبر البوسفور.

(3) ابن العماد الحنبلي (1032 - 1089 هـ = 1623 - 1679 م)، كتاب شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ج 2، ص 128،دار ابن كثير.

(4) تشانغآن عاصمة قديمة للصين لأكثر من عشر أسر حاكمة صينية عبر تاريخ الصين، والتي تعرف الآن بشيان

تشــانغآن تعني «الســلام الدائم» في اللغة الصينية القديمة. خلال عهد أسرة شين، سميت المدينة «السلام المستقر» (باللغة الصينية)، وبعد سقوطها عام 23 م، أعيد الاسم القديم. وفي عهد أسرة مينج، تغير الاسم إلى شيان، والتي تعني «السلام الغربي»، وظل الاسم كذلك إلى الآن.

كانت تشــانغآن عاصمة لعشر ســلالات مختلفة، ثلاثة من أهمها وأطول أمدها كانت هان الســابقة (206 ق.م - 9م)، ســوي (617-589م)، وتانغ (618 - 907م).

غالبًا ما كانت المحطات، البداية أو النهاية، للطرق المختلفة التي شكلت طرق الحرير، مواقع متميزة للتفاعلات والتبادلات المكثفة التي أدت إلى نشوء مدن عالمية كبيرة تتمحور حول هذا النشاط التجاري. كانت إحدى المحطات الشرقية المتميزة لطرق الحرير هي مدينة تشانغآن الواقعة بالقرب من مدينة شيان الحديثة في مقاطعة شنشي، الصين. خلال عهد أسرة تانغ (907-618 ميلادية) على وجه الخصوص، خصصت مجموعة متنوعة من الناس وبشكل مدهش هذا المركز التجاري الرئيسي كموطن لهم بما في ذلك العديد من مدينة ســغديا ـ الحضارة الإيرانية والتي تشــكلت من مجموعة من دول المدن الواقعة في أوقات مختلفة فيما يعرف اليوم بأوزبكستان وطاجيكستان وكازاخستان وقيرغيزستان، وتضم عواصمها مدن طرق الحرير الشهيرة سمرقند وبخارى.

برنامج طرق الحرير على موقع اليونيسكو :

https://ar.unesco.org/silkroad/content/hl-knt-tlm-mdynt-tshanghan-alalmyt-fy-altrf-alshrqy-mn-trq-alhryr 5

(5) ن ســلالة تانغ أو ســلالة تانج (بالصينية:) ; الصينية الوســطى: Dâng) (من 18 يونيو 618 – 1 يونيو 907) كانت إحدى الســلالات الحاكمة في الصين سبقتها مملكة سوي وتلتها فترة الأسر الخمس والممالك العشر. أسست تلك المملكة أسرة لي الذي اغتصب السلطة أثناء فترة ضعف وانهيار إمبراطورية سوي. ولكن سرعان ما انتهت تلك المملكة بتأسيس مملكة تشو الثانية (8 أكتوبر 690 - 3 مارس 705) عندما استولت الإمبراطورة وو شتيان على العرش وأصبحت الإمبراطورة الأم التي تصل للعرش دون أن تكون ولية عهد.

غالبًا ما تم استخدام الشكل المهذب Great Tang" ، "Dà Táng" ، كما هو الحال في أسماء الكتب في تلك الفترة.

Wilkinson, Endymion Porter" The history of imperial China; a research guide" , Publisher Cambridge, Mass., East Asian Re-.search Center, Harvard University; distributed by Harvard University Press 1973

https://archive.org/details/historyofimperia0000wilk/page/n5/mode/2up

(6) ووفقا للمصادر التاريخية أرســل ثالث الخلفاء الراشــدين عثمان بن عفان، رضي الله عنه، مبعوثاً إلى مدينة شــيآن (تشــانغ آن) Xian، عاصمة الصين يومذاك في فترة حكم الأمبراطور تانغ تشاو تسونغ، من سلالة تانغ الملكية.

Dunn, Ross E. (2005)، The Adventures of Ibn Battuta، University of California Press، ISBN 0-520-24385-4. First published in (7) .1986, ISBN 0-520-05771-6

(8) ابن بطوطة ، رحلة ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأســفار، تحقيق محمد عب الرحيم، دار لافر ، ط1 ، 1423،2003 (بيروت ، لبنان) ، ص4 ، من مقدمة المحقق

ولعل الرحالة ابن بطوطة الذي عاصر القرن الثامن الهجري ، الثالث عشر الميلادي (حَمَّدٌ بْنُ عَبْدِ ٱللَّهِ بْنُ مُحَمَّدٍ ٱللَّوَاتِي ٱلطَّنْجِي المعروف بابْنِ بَطُّوطَةَ، ولد في 24 فبراير 1304 - 1377م بطنجة 703 - 779هـ) هو رحالة ومؤرخ وقاض من قبيلة لواتة.

أبــرز رحالــة مغربي نقل لنا صورة صادقة عن العلاقات المختلفة بين الشــعبين المغربي والصيني ، وهي رحلة لا تخلو من الجانب التعليمي ، حيث قضى ابن بطوطة سنوات منها في النهل من علماء وثقافات مختلفة .

• عبد الله العلوي، ابن بطوطة في الهند والمالديف ، المعارف الجديدة ، الرباط 2016

https://www.nidaulhind.com/2020/02/blog-post_45.html (9)

(10) محمد بن تغلق شاه -واسمه الأصلي «جونه» هو أحد سلاطين الهند، وثاني حكام الدولة التغلقية ولد في نهاية القرن السابع الهجري، وهو ابن السلطان غياث الدين تغلق أحد ســلاطين الهند ومؤسس الســلالة التغلقية.[1][2][3]أرسل غياث الدين تغلق الشاب محمد إلى الدكن لحملة ضد الملك براتابارودرا ملك كاكاتيا التي كانت عاصمتها في ورنجل في 1321 و 1323.[4] تولى سلطة الهند بعد موت والده سنة 17 صفر 725 هـ/1 فبراير 1325م.

"معلومات عن محمد تغلق على موقع en.banglapedia.org"، en.banglapedia.org، مؤرشف من الأصل في 18 نوفمبر 2018

Satish Chandra History of Medieval India.pdf

https://www.magadhuniversity.ac.in/download/econtent/pdf/Satish%20Chandra%20-%20History%20of%20Medieval%20India%20(2018,%20Orient%20Blackswan)%20-%20libgen.lc.pdf

(11) عبد الله العلوي، ابن بطوطة في الهند والمالديف ، المعارف الجديدة ، الرباط 2016

Dunn, Ross E. (2005)، The Adventures of Ibn Battuta، University of California Press، ISBN 0-520-24385-4. First published (12) .in 1986, ISBN 0-520-05771-6

(13) ابن بطوطة ، رحلة ابن بطوطة: تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأســفار، تحقيق محمد عبد الرحيم، دار لافر ، ط1 ، 1423،2003 (بيروت ، لبنان) ، ص4 ، من مقدمة المحقق

ولعل الرحالة ابن بطوطة الذي عاصر القرن الثامن الهجري ، الثالث عشر الميلادي (حَمَّدٌ بْنُ عَبْدِ ٱللَّهِ بْنُ مُحَمَّدٍ ٱللَّوَاتِي ٱلطَّنْجِي المعروف بابْنِ بَطُّوطَةَ، ولد في 24 فبراير 1304 - 1377م بطنجة 703 - 779هـ) هو رحالة ومؤرخ وقاض من قبيلة لواتة)

أبــرز رحالــة مغربي نقل لنا صورة صادقة عن العلاقات المختلفة بين الشــعبين المغربي والصيني ، وهي رحلة لا تخلو من الجانب التعليمي ، حيث قضى ابن بطوطة سنوات منها في النهل من علماء وثقافات مختلفة .

(14) التحفة ص 381

(15) موسوعة ابن بطوطة بألسنة العالم ذاكر، عبد النبي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2022 (في ستة أجزاء)



لغةُ الشارع ودلالاتُها

د. عبدالله أحمد جرادات*

قد يتبادر إلى ذهن السامع أنَّ ما أقصده بلغة الشارع إنَّما هو اللغة أو اللهجة المتداولة بين الشباب والمراهقين هذه الأيام، والتي قد تتضمن مفردات جديدة كليًّا أو استخدام مفـرادات موجـودة بمعان جديدة قـد لا يعرفها آباؤهم أو مدرسـوهم وغيرهم ممن يعدون من الجيل السـابق لجيلهم، وأُفضّل أن أُسـمّي هذا الموضوع لغةَ الشـباب، وهو يسـتحقُّ إفرادَ دراسةٍ مسـتقلة له. وإنَّما أقصد بلغة الشـارع اللغة التي كُتبت بهـا العبارات والجمل الملصقة على صوادم المركبات بشكل عام والسيارات بشكل خاص- أو بالأحـرى عـليّ القول موانـع الاصطـدام أو مصدّات المركبات – وزجاجها الخلفـي، وصناديقها الخلفية. فهذه العبـارات هي بحق اللغة التي لا تقرأها إلا في الشـارع، وأثناء تواجدك به سواء كنت سائقًا أو راكبًا أو ماشيًا.

وعبـاراتُ موانـع اصطدام السـيارات عبـاراتٌ مقتضبةٌ قصـيرةٌ، حتّم عليها صغـر حجم المسـاحة المتوافرة وكبر الخـط الذي يجب أن تكتب فيـه أن تكون كذلك لتصبح مرئيـةً سـهلةَ القـراءة من مسـافة بعيدة، وبـذا تصبح السـياراتُ منصةً يستطيع السائقون من خلالها أن يكتبوا عبـاراتٍ قد يعدّها بعضهم مبدأ لهم في الحياة أو عبارات أعجبتهـم فكرتهـا أو بناؤها، أو أي جانـب فيها. ويمكننا أن نعد السـيارت متنفسًـا للسـائقين، فكما تدلُّ السيارة عـلى وضع مالكها الاجتماعـي والاقتصادي، فهي أيضًا قد تُستخدم لإشـهار معتقداته، وميوله، وشخصيته. وبعض عبارات السيارات متكرّرة متداولة بين الكثير من السائقين في حين أنَّ بعضَها الآخر جديدٌ مبتدعٌ، يحاول فيها السائقُ إشهارَ نفسه وسيارته.

وسأسـتعرضُ في دراسـتي هذه المواضيـعَ التـي تعرضها هــذه الملصقـات والتي تُسـمّى بالإنجليزية (Bumper Stickers) وتعنـي حرفيًّـا ملصقات المصـدّات. وقمت شـخصيًّا أثناء ترحـالي المتكرّر بين بيتـي في إربد ومكان عملي في الجامعة الهاشمية في الزرقاء على مدى أحد عشر عامًا بجمع ما يزيد على المئتين ملصقًا، وصنّفتُها حسـب موضوعاتها. وقبل أن أسرد العبارات حسـب موضوعاتها، هناك ملاحظات عامة عليَّ أن أقدّمها:

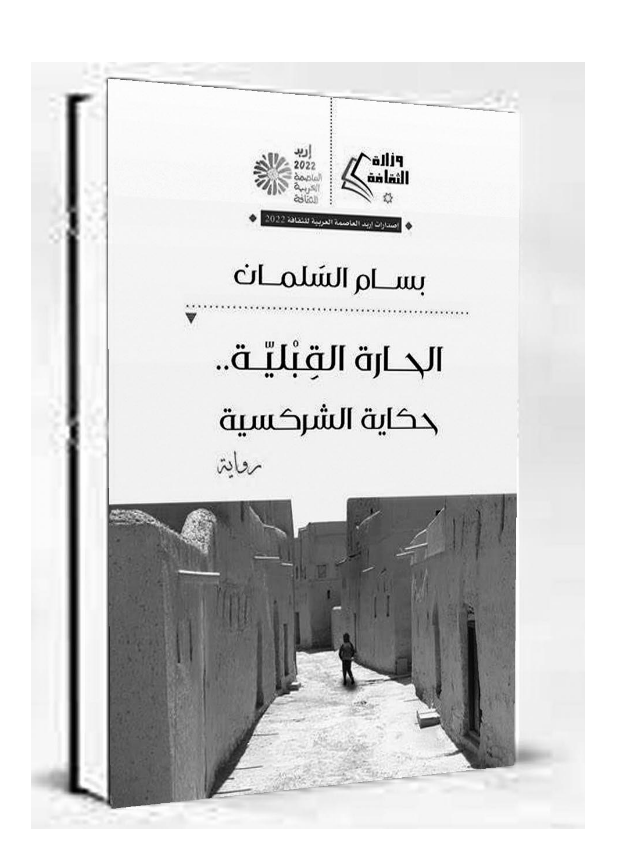
*أكاديمي وباحث أردني

أولًا: يمكن القول إنَّ عباراتِ ملصقات موانع الاصطدام في المركبــات عباراتٌ ذاتُ طابعٍ مــرح، تهدف إلى إضفاء جوّ من السرور والبهجة في نفس من يقرأها ســواء كان سائقًا أم ماشــيًا. كما تعكس هذه العباراتُ الشــخصيةَ المرحةَ لســائق المركبــة الذي اختارهــا، ومن الأمثلــة التي تدلُّ على هــذه الفكرة: "رضا الوالدين أهــم من أمّك وأبوك" و"الحلوة خوخة إجت بعد دوخة" و"لادا ولا جميلة هدا وهدا" و"تعرف حد يعرف حد يعرفني".
ثانيًــا: تخلو العبــارات من أي طابع جــدّي، فليس هناك عبــارات ذات طابع ســياسي كما هو الحــال في الولايات المتحدة، حيث تُعدُّ العباراتُ وسيلةً لإعلان الشخص ولاءه لحزبٍ بعينه، أو لرئيس بعينه، أو وســيلة لإظهار الشخص ميولــه الفكرية أو الأدبية، وهي متنفسٌ للســائق لإبداء موقفه إزاء فكرة ما كمعارضته لقانون ما.
ثالثًــا: ويمكن القول إنَّ خلــوّ عبارات ملصقات المصدات من أي فكرة سياســية يعكس انخفاضَ مســتوى الحرية السياسيّة الذي يعيشــه الأردن رغم كل من يقول عكس ذلك، فلو كانت الحال غير ذلك، لوجدت سائقين قد تنالوا المواضيع السياسية بحرية.
رابعًا: تخلو عبارات الملصقات من أيِّ إســاءةٍ لأي شخص، أو عائلة، أو عشيرة، أو بلدة، أو مدينة، أو فريق، أو شركة، وقد يضمُّ معظمها عبارات الاعتداد بالنفس ومدح الذات، والشعور بالفخر والزهو بأصل الشخص وعشيرته وبلدته، كــما في الأمثلة التالية: "حارة حارة وبيت بيت زي الأردن ما لقيت" و"برشلوني وأفتخر واللي مش عاجبه ينتحر"
خامسًــا: تخلو العبارات من أيِّ إســاءةٍ طائفيةٍ أو عرقيةٍ أو دينيــة، فهذه قضايا أمــن قومي، والمتورط بها قد يجد نفســه في بئر عميقة ليس لها قرار. ولكن يمكن القول إنَّ النــاس لا يتجنبون طرقَ هذه القضايــا خوفًا من عواقب كتابتها؛ وإنَّما احترامًا لمشــاعر أبناء تلــك الطائفة أو ذلك العرق.
سادسًا: تعكس السياراتُ التي كُتبت عليها عباراتٌ الحالةَ الاجتماعيــة والاقتصاديــة لأصحــاب الســيارات. معظم السيارات قديمة الطراز إلى حدٍّ ما، ويبدو أنَّ أصحابها من ذوي الدخل المحــدود أو المتدني الذين تعد فكرة امتلاك ســيارة حلمًا أصبح حقيقة؛ فأحبّوا أن يظهروا ســعادتهم بهذه الممتلكات. ونستطيع أن نعمّم أنَّ السيارات الحديثة جدًّا أو تلك الباهظة تخلو من أي ملصقات.
سابعًا: يحرص ســائقو المركبات أو لنقل صائغو العبارات على صياغة عباراتٍ قصيرةٍ، فمعظمها لا يضمُّ ســوى بضع كلمات، ســهلة التذكر باســتخدام القافية كما في: "تحياتي لمن دمر حيــاتي"، "دايخ في عالم بايخ"، "يا تهدّي يا تعدّي بمشي عقدي"، "المرسيدس تتكلم والباقي يتألم"، "لما الكبير بنزل عالساحة ببطل فيه مساحة".
ثامنًــا: يمكــن القول إنَّ مســتخدمي الملصقــات هم من الذكور الشــباب، فهــذه الظاهرة لا تمتد لتشــمل الإناث أو كبار الســن، رغم عدم وجود دراسات ديمغرافية حول الموضوع.
تاسعًا: تخلو العبارات من أي شيء من شأنه خدش الحياء العام كعبارات السبِّ واللعن، أو تلك التي تحمل إشارات جنسية أو عنصرية صريحة.
وسأسردُ في الفقراتِ التالية المواضيعَ التي تناولتها ملصقاتُ مصدّات السيارات، وسأعطي مثالين أو ثلاثة على كل نوع لتوضيح ما أقصده بتصنيفي.
1. تجــارب الحياة: وهي عباراتٌ تعبّرُ عن خلاصة تجارب ســائق المركبة وبمجملها تعبر عن يــأس كاتبها من الناس، وذلــك لأنَّــه تيقّن أنَّهــم مخادعــون ويحبــون "العوج والدهلــزة" وإلا لما أصبــح المنحرف معروفًــا. وبلغ عدد العبــارات في هذا النوع 52، ومنهــا: "البحر مالح والناس كلها مصالح"، "من كثر همومي ســقت عمومي"، " لا أثق بشمس الشــتاء"، "انحرف بتنعرف"، "عشقت السفر من ظلــم البشر"، "صرت مثــل الباص قد ما نــزل من عيوني ناس".
2. عبارات مضحكة: وتهدف العبارات إلى إضحاك القارئ فقط لأنَّها تحوي الكثــير من المبالغة والتناقض. بلغ عددُ هذه المجموعة 26 عبارة، ومنها: "تحياتي لمن دمر حياتي"، "لا يغرك بياض الباص، السايق برشلوني"، "بنك الدم (تنك البنزين)"، "دايخ في عالم بايخ".
3. تحــدي الســائقين: وهي عبــاراتٌ تنمُّ عــن التحدي وقيادة السيارة بسرعة ومهارة. بلغ عدد العبارات في هذه

المجموعــة 21 عبارة، ومنها: "مر وعــدي وبلاش تحدي"، "لا تجحش، محسوبك أجحش"، "السايق سريع الاشتعال".
4.عبــارات دينية: وهي عباراتٌ تشــجع القارئ على ذكر الله (عزَّ وجل)، واللجوء إليه لحماية السيارة من الحسد، وتخليــص الســائق والقارئ مــن الهم والغــم. بلغ عدد العبارات في هذه الفئة 18 عبارة، ومنها: "خليها على الله"، "ربنا يحميكي من الميكانيكي"، "اذكر الله"، "بالشــكر تدوم النعم."
5.الحالة الاقتصادية للسائق: وهي عباراتٌ تعبّرُ عن الوضع الاقتصادي الصعب لمالك الســيارة، وعبرها يعبر الســائق عن رضاه بامتلاك ســيارة رخيصة وقديمة بالمبلغ البسيط الذي يمتلكه على أن يشــتري ســيارة حديثة باهظة الثمن عن طريق الاســتدانة مــن الغير أو من البنــوك. بالدين. وبلغ عدد هذه العبــارات 13، ومنها: "فوكس مهيونة ولا مرسيدس مديونة"، "لا تقول بكام، جاية بذهب المدام".
6. العبارات الرومانســيّة: ويعبر عبرها ســائق المركبة عن حبّه لمعشوقته، وسعادته لأنَّه تمكّن من الزواج بمن أحبّها، بلغ عددهــا 12، ومنهــا: " بحبك جكر بالنــاس"، "بحب حــماتي لأنَّهــا جابت حيــاتي"، "أنت حبيبــة قلبي وبس"، "والله أخذت اللي بحبها".
7. عبــارات عامة: ولا يمكن تصنيفهــا تحت أي مجموعة، وبلــغ عددها 12، ومنها: "إذا كنــت تقرأ ما كتبت، فأنت قريــب جدا أبتعد"، "صيفت والشــباب كيفت"، " عراسي يا كبير".
8. حجم الســيارة وقيمتها: وهــي عباراتٌ تدلُّ على حجم المركبة كسيارة حين مقارنتها بشاحنة أو محراث أو قلاب، ومنها ما يشــير إلى قيمتها الاجتماعية كأن تكون من نوعٍ غالٍ يشــهد القاصي والداني بجودتها ومتانتها كالمرسيدس. بلغ عدد العبارات في هذه الفئة 10، ومنها: "مصير الصغير يكبر(على ســيارة صغيرة الحجم)" و"احترام الكبير واجب (على قلاب أو شاحنة)"، "المرسيدس تتكلم والباقي يتألم."
9. تجسيد الســيارة: وهي عباراتٌ تجسّد السيارة كامرأة. وبلــغ عددها 10، ومنها: "لا تلمســني بغار"، " لاتلحقني مخطوبة"، "الأمورة تالا".
10. الحسد: وهي عباراتٌ لا دينيّة يخاطب بها السائق من



راودته نفسه بأن يحســد السيارة. وبلغ عددها 9، ومنها: "لا تصيبنا بالعين كله بالدين"، "عين الحسود فيها عود".
11. عبــارات ســاخرة: وهي عباراتٌ تضــمُّ بعض التحوير لبعض العبارات والأمثال المعروفة لدى الناس. وبلغ عددها 8، ومنهــا: " اللي بوكل لحاله بيشــبع" وهي تحوير للمثل "للي بــوكل لحاله بغــص"، "تأتي الريح محملــة بالتراب"، وهــي تحوير لبيت الشــعر المعروف " تــأتي الرياح بما لا تشتهي السفن"، " ليش شايل بقلبك والدنيا كلها أكياس".
12. ألقــاب الســيارات: وهــي أســماء أطلقهــا أصحاب السيارات على ســياراتهم. وبلغ عددها 8، ومنها: "سفينة الصحراء"، "العقرب"، "هبوب الريح".
13.الأمــر والنهــي: وهي عبــارات موجّهة إلى الســائقين الآخرين بتجنب فعل ما من شــأنه إزعاج الســائق. وبلغ عددهــا 8، ومنها: "اطلع من راسي"، " لا تزمر مســتعجل أكثر منك".
14. السرعة: وهي عباراتٌ تدلُّ على مهارة مالك الســيارة ومكانته كســائق محترف. وبلغ عددها 6، ومنها: "اسبقها وخذها"، "وسع للنسر".
15. كيفية معاملة السيارة: بلغ عددُ هذه الفئة 5، ومنها: "عالمطب ولعنــي، وعالأول دلعنــي"، " أعطيها بتعطيك، وشد عليها بتقلب فيك."
16. اللغــة الإنجليزية : وهي قليلةُ العدد، اذ أنَّ عددها 3 فقــط، ووضعتها في مجموعة واحــدة بغض النظر عن موضوعهــا: "(Don't speak) لابلش فيك" ، "(No time for love)"، "(Baby on board)".



قراءةٌ في رواية (الحارة القِبليّة؛ حكاية الشركسية) للكاتب الإعلامي (بسام السلمان)

د. إيمان عطير*

ترتسمُ الرُّمثا مدينةً روائيّةً جميلةً في الخطاب الروائيّ (الحارة القِبليّة؛ حكاية الشّركسية)، تسكنُ ذاكرة الدكتور عمر أمين، بفيض وقائع وأحداث لا متناهية، وتماهٍ بين الكاتب والبطل وتشاطرٍ معه؛ في حلّه وترحاله، في واقعه وخياله، وفي حضوره وغيابه، أمّا الحارة القِبليّة فهي المرآةُ التي جسّدت صورة المكان الأول بارتباطاته العاطفية وعلاقاته الحميمية وذكرياته المتشظيّة.

منذ اللقاء مع العتبة الأولى نُؤول إلى مقصدية العنوان الإحالية والمرجعية، والتي تتآزر في شقين (الحارة القِبليّة) في الإحالة إلى واقع العمل الفني الذي سعى الدكتور عمر

* كاتبة وباحثة أردنية

أمين لتصوير حيثياتــه بتمفصلاته الجوهريــة والعميقة كافــة، و(حكاية الشركســية) الجــدّة (ســتناي) بذاكرةٍ موســوعيّةٍ تؤرّخ لحياة الشركس ورحلــة اغترابهم وتوثّق مأســاة الإبادة والقتل والتشريد والتهجير، التي ألمّت بهم حتى حلولهم عمان واســتقرارهم فيها، ومن أوراقها ابتدأ القصّ بحكايــا مُغلّفةٍ اغتنت بالذّكريــات المموّهة ذات التّدفق المُمتزِج فيه الوجع بالبهجة في زمنٍ طويلٍ، حملت في طياتّها التراكمات والمتضادات تقدّمها لحفيدتها الجميلة الحســناء ســناء منها لحبيبها الدكتور عمر أمين في سبيل تعليمهم شــيئًا عن الجذور الرّاسخة في زمنٍ اقتِلعت فيه الجذور وساد الاغتراب... من تلك الأوراق تتوثّق المرويات وتتضّح القضية بتفاصيلها وحكاياها في ترابطٍ حميميّ بين المــرأة والرواية فكانت (حكاية الشّركســية) في اثنتين من النســاء الخمسة اللاتي تعلّق بهن سارد الحكاية، فامتدّت الحارة والحكاية على ثمانٍ وعشرين لوحةً في مئتين وستين صفحةً، ارتبطت كلُّ لوحةٍ فيها بعتبةٍ نصيّةٍ ســابقةٍ، بُغية اختزال ثيماتٍ إنســانيةٍ متضادةٍ مضطربةٍ في مقطوعاتٍ سرديةٍ متناثرةٍ تفيضُ بالبوح والاعتراف والشــكوى، رُبّانها البطل ورحلته التي اتّسمت بوتيرةٍ تصاعديةٍ حافلةٍ، تبدأ وتنتهي بالأمكنة وتحفل بالشّــخوص والأصوات المتعددة، وتغتنــي الأحداث في طريق فهم الذات من خلال الذات، ونقل فلســفةٍ نفسيّةٍ وجوديةٍ وأيدلوجيةٍ عبر قضايا عدة تراثية وتاريخية وسياسية واجتماعية وغيرها.

إنّ (الحــارة القِبليّة؛ حكاية الشركســية) فنٌّ زمكانيٌّ يغاير القســمة التقليدية للفنــون ويتفرّد بالتنــوع بين الفنين الزمــاني والمكاني، أمّا فضاء الزمــان فاتخذّ حيّزه من خلال اســتيعابه أحــداث الروايــة، وتحدّد من خــلال ارتباطه بالإنســان والواقــع، وقد ارتكــز الكاتب عــلى الزمن في مســتوييه (زمن الحــدث وزمن الــسرد) في خلقٍ تفاعليٍّ متّصلٍ بالشــخوص والأحداث، دون نظام منطقي تراتبيّ للحــدث، فانفلتــت الرواية من قبضة السرد الكلاســيكي القائم على مكــون (الزمان المطلق ومكون المكان الثابت ومكون الشخصيات المباشرة، ومكون الوظيفة السردية).

فعــلى هامــش المكوّن الزمنــي تمت مغايــرة النمط الكلاســيكي في التراتبيــة الزمنيــة (تيــار الوعــي) وتبني تقنياتٍ تحاكي عالم الســينما والمسرح من مثل: الاسترجاع (الارتداد)، الاســتباق، الاســتذكار، الحــذف، المونولوج ، التباطــؤ (اللقطــة)، المونتاج، والفلاش بــاك أو الترجيع الســينمائي، في صيرورةٍ زمنيةٍ واقعية، بين اتجاهين واقعي وتخييلي، فصار توظيف المكوّن السردي وتقطيعه إلى صورٍ ولوحــاتٍ مســتقلةٍ تحمل عنوانات دالّة تشــكيلًا رؤيويًا فنيًا وانطباعيًا ملاذه التغلغل في الشــخصية ورسم عوالمها وكشــف رؤاها ومواقفها، مع انتهاج المزج الأجناسي سعيًا لإضفاء سمة الحيوية على السرد الروائي، بخصوصيّةٍ مائزة تغايــر التقليد وتجترئ عليه وتُبعثر المســلمات والثوابت الكلاسيكية في القصّ الحكائي، للتحايل على القارئ لإعمال ذهنه وأدواته المعرفية، واستيعاب أبعاد السرد الزمنية، في سبيل كشــف الحيل الفنية المكوّنة للنص الروائي بسمته الإبداعية وسرده المحمّل بالدلالات الغنية والكثيفة وفهم الصراع المحتدم بين الفرد والعالم والفرد وذاتِه.

ويرتبط الإنســان بالمــكان في (الحــارة القِبليّــة؛ حكاية الشركســية) في علاقة تفاعليةٍ تسير باتجاهين وذلك فيما يســهم فيه المكان من تشــكيل وعي الإنســان بوجوده، وصقل فكــره، وطباعة هُويته، وما يضفيه الإنســان على المكان من خصائص إنسانية فيؤنسنه، ويرتبط به حميمياً، ولا يغفل كاتبنا عن تسميته وإضفاء البعد الواقعي عليه

لتقديم المحتوى الذهني بوصفٍ يتسع عالم السارد، فتبدو الأمكنة فيضًا من المشاعر والأحاسيس، يرتبطان في علاقة جدلية تأثرية وتأثيرية، فيصير الفضاء المكاني حيزَ الحكاية المتسع الذي يختزل تفاصيلها الحدثية والإنسانية.

واستطاع السلمان جعل المكان الركيزة الأساس التي تشكّل الصيرورة الروائية، ومن خلاله تمّ نقل الشيفرات الدلالية ذات المضامين الكثيفة التي تمثّـل الواقع العربي وتصوره عبر دلالاتٍ جماليةٍ واجتماعيةٍ وسياسيةٍ واقتصاديةٍ.

وقـد أجاد السـاردُ جمع خيوط النّـص الممتدة بقصصه المتنوعـة، والسـير بها من محطـةٍ حياتيـةٍ لأخرى ومن قضيـة إلى غيرها، اتّخذ مـن خلالها تنـاوب الضمير بين (الأنـا والغائب)، في عرضٍ تفصيليّ لذوات الشـخوص في تشاركية وانحيازٍ حيناً وحيادٍ ونأي في أحيان أخرى، ليعزّز الواقعيـة ويُدعّم تماسـك النّص وترابطـه، والتخلّص من أحاديـة المنظور والانزياح إلى الرؤى المتعددة، والأصوات المتداخلة، لتستقلّ كل شخصيةٍ بأفكارها الوجودية، جنبًا إلى جنب مع السارد المشـارك بأفكاره وأطروحاته وحاله الوجودي والأيدلوجي، دون أن ترجح كفّة أُطروحته على الأطروحات الأخرى منه فالكلمة في الرواية -مناط البحث- ذات بعـد حواريٍّ غيري مزدوج الصـوت، يتنضّد بالحوار المونولوجـي والدّيالوجـي، والتّعـدد اللسـاني، والتعدد الأجناسي المتنوّع بين اللغة الشعرية واللغة المقالية واللغة الصَّحفية...، وكذلك التّنضيد اللغوي المهني الذي اتّسـم بالتنوع بين العامي والفصيح والواقعي والخرافي، في تعدّدٍ لسانيٍّ اجتماعيٍّ، وقد مُثّل بالعلائق الحوارية المتبادلة بين شـخوص الرواية، يسبقه تلاقيها وتعايشها في ذات الروائي (الخلّاق) بقصديةٍ دلاليّةٍ ووعيٍّ مُشخَّص.

وفي مـتن الـسّرد الـروائي وتوظيـف التجريبي مـن لغةٍ وتقنياتٍ وأسـاليب، يدخل السـارد في متاهات حكائية، فيخرجُ من حدثٍ ويدخل في حدثٍ سـابقٍ له، أو يستبق الأحداث ويعود للوراء، أو ينفصل عن الواقع ويذهب إلى المستقبل مستشرفًا وحالمًا، في لعبةٍ سردية أجازت للكاتب تناول قضايا فكريةٍ وتاريخيةٍ وسياسيةٍ وثقافيةٍ واجتماعيةٍ ومذهبيـةٍ متعددةٍ في وقتٍ واحد، تسـتبطن الأيدلوجيا والرؤى في فترةٍ زمنيةٍ ممتدةٍ تسع الماضي والحاضر وتنقل صورةً شـارحةً لعددٍ من أهم القضايا مختلفة المرجعيات المرتبطة بالماضي والحاضر رغم اختلاف تسـمية الظاهرة أو تفاصيل الواقعة المؤرخ لها عمّا يقابلها آنياً.

ومـن تلـك القضايا: الاقطاعيـة كالمتمثّلـة بالتلحصدار، والمذهبية الطائفية، وعدة قضايا تختص بالمرأة من زواجٍ إجبـاري، وتهميشٍ متعمّـدٍ، وحرمان مـن الأمومة، وما شـابه ذلك، وقضايا الفقر، والسنوات العجاف بمسمياتها الشعبية: سنة الكوليرا وسـنة الشيبة وسنة الحياري، وما اتّصـل بالمجتمع المعيش مـن خرافةٍ وعـاداتٍ وتقاليد، والعمـل على تصويـر ديموغرافيـا العديد مـن الأمكنة المتصلة بالسّارد وتحديد معالمها بدقةٍ، وما اتّصل بالواقع السياسي في القرن المنصرم من أحداث أثّر وتأثّر بها الفرد العربي بعمومٍ والأردني بخصوصٍ.

فمثلّـت بذلك (الحارة القِبليّة؛ حكاية الشركسـية) رواية تاريـخٍ توثّق حقبةً تمتدُّ امتداد العمر الطبيعي للإنسـان بذاتٍ فرديّةٍ تتشـظى لتّتحد فيها الـذّوات الجمعية، في أزمـة اغـترابٍ وجوديٍّ اسـتحوذت تداعياتـه على واقع السّارد فاستلبته إلى أن (بلغ من العمر عتيّاً).



الكاتب والباحث المرحوم إبراهيم العجلوني

ثنائيّةُ الموتِ والحياةِ في شعر إبراهيم العجلوني

معتصم النداف*

أوّلُ الكلام

الحديثُ عن قضيّة الموتِ في الشعرِ حديثٌ يطول، ذلك أنَّ الإنسان ومنذُ بدء الخلق، وهو مُنشغلٌ بهذهِ القضيّة التي تكاد لا تفارق ذهنه، حتى وإنْ حاولَ بشتّى الطرق التّغافل عنه أو تناسيه، فسرعان ما يتذكر الموت بمجرد حدوثه سواء مع قريب أو جار...، وكون الشّعراء هم أكثر إحساساً وشعوراً، لأنَّهم أكثر تأملاً في الوجود، فقد انشغلوا أيضاً بقضيّة الموت، وتحدثوا عنه وعن فواجعه والأثر الذي يتركه من فراقٍ ولوعةٍ وحرقةٍ وحزنٍ، حتى أصبح شغلهم الشّاغل في معظم قصائدهم. كيف لا؟ والموتُ هو الحقيقةُ الحتميّة، والقدر المتاح عاجلاً أم آجلاً، وقد أدرك الشّاعر إبراهيم العجلوني هذهِ الحقيقة الحتميّة، وعبّرَ عنها بأسلوبٍ فني وجمالي يثير المشاعر لدى المُتلقي وتجعل منه شريكاً للشّاعر في النّص الشّعري.

* كاتب وباحث أردني

فإذا كان الزمن المؤذن بلحظة الولادة يُشكّل امتداداً مُتنامياً باتجاه الحياة، فإنَّه يعود بتلك الحياة بانتكاسة نحو الذبول والفناء، ومن هنا كانت ثنائيّة الموت والحياة أعظم مظهر من مظاهر الدّهر وفاعليته، وقد ارتبطت هذه الثنائيّة بمظاهر أخرى تولّدت عن فاعلية الدّهر وقد عاينها الإنسان وعايشها، مثل الجدب والخصب؛ فالجدب يعني الموت، والخصب يعني الحياة ومن هنا كان الصراع.

ثنائيةُ الحياةِ والموت

وتتجسّد ثنائيّة الموت والحياة في مجموعة من قصائد العجلوني، إذ أبرزَ الشّاعر قضيّة الموت وسيطرته على الإنسان، لتفتح الآفاق أمام المُتلقي في الخوض بثنايّة الموت والحياة في شعره، وتذوقها، والمُشاركة فيها مُستلهماً من قوله تعالى: (كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَـوْتِ * وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ * فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ

فَقَدْ فَاز * وَمَــا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ)[آل عمران 185]، وكذلك قوله تعالى: (كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَان، وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلالِ وَالإِكْرَامِ) [الرحمن: 26].

وعند ذكر الموت، في أيِّ مقام كان، يأخذنا الحديث تلقائياً إلى الحيــاة ذلك أنَّ الموت يُنهي الحيــاة، ويُنهي ملذاتها، والتّمتــع فيها، ويأخذ نعيمهــا، وينفي وجودها، والمتأمل في ثنائيّة الموت والحيــاة، يجده ليس بالأمر الجديد، فإنَّ لغز الموت يورث القلق، والتوتر، والحيرة، فيقف الإنســان مذعوراً خائفــاً مقهوراً أمام الموت، فلــمْ تذكر الحياة إلاَّ وذُكر الموت مقروناً بها، فالموت والحياة وجهان مختلفان لحقيقة وجود الإنسان.

وشــاعرنا العجلوني تناولَ الموت والحيــاة بصور مختلفة، باعتبارهما مصير الإنســان، فالحياة مصير للموت، كما أنَّ الموت ينهــي الحياة، وظلّ هذا الانشــغال ملازماً لمعظم قصائــده، وتتجــلّى رُؤيا المــوتِ في كثير منهــا ومن تلك النّماذج الشّــعريّة التي تجلّت برؤية الشّــاعر الفلسفيّة التي تحاكي الموت والحيــاة، كما في قصيدته (مع الأقدار) فيقول إبراهيم العجلوني:

"عمــرُنا يا صاحِ أحـــلامٌ تمرُّ
ملــؤها زيــفُ ومـا في ذاكَ سِرُّ
ســوف نمضي غيرَ مـأسـوفٍ علينا
إن أتانا من عظيم الذّاتِ أمْرُ
فــاعطـــني الحـــــكــمـــة شهــداً
مـــن رحـــــيـــقِ المُـــكـــرُمــاتِ
فـــحيــــــــاةُ الخـــــيــرِ تبقـــى
بـــــعــدَ مــــــــوتِ الكائنـــاتِ".

يصوّر الشّاعرُ في هذا المقطع الشّعري العمر بالأحلام التي تمرُّ مُسرعة، دلالة على مجيء الموت واقترابه من الإنسان، ومع مرور العمر يصبح الموتُ أقرب، فالشّــاعر في الختام يبرز لنا ســيطرة الموت على الإنســان، وقدرته الأكيدة في تحقّقــه ممّا يجعل الحياة لا قيمــةَ لها، وأنَّها مُجرد زيف لا أكثر.

وحتى يكثّف الشّــاعر مرارة المــوت، وما يتركه من أثر في نفس الإنســان، فيجعل من الحياة ذكرى فقط لما هو خير للإنســان بعد موته، يؤكّد أنَّ الحياة ما هي إلاَّ مجرد كلام يحكى بعــد الفناء، فإن كان خيراً قيــل وإنْ كان غير ذلك قيــل، فالنّص الشّــعري هُنا يحمل الموعظــة الكاملة من خلال جعل الحياة نقطــة عبور للوصول للموت المُحقّق، ويتابع الشّاعر قوله في القصيدة قائلاً:

"وإذا ما اهتَـــــزّ غُصْنٌ في الأصيـــلِ
وهفـــا القـــلبُ لفتّانٍ كحيلِ
وتناجى الطيــــــرُ في الأسحارِ شَدْوا
أو سجى الطلّ على الزهرِ الجميلِ
فــأعـــطنـــي الحكـــمـــــة لحنــاً
مـــن أنــاشــــيـــــد الرعـــاةِ
فــهـــي نـــورٌ قـــــــد تبَدّى
فــي ثـــــنـــايـــا الحالكـــاتِ".

يتحدث الشّاعرُ عن الحياة بالحديث عن نعيمها وجمالها، ورغد العيش فيهــا ويدعونا إلى التمتع بالعيش في الحياة قبل الموت الحتمي، فيرسم لنا صوراً فنيّة تدل على الحياة وما فيها من جمال سيزول إذا جاء الموت، فالصورة الأولى هــي صــورة الطبيعة المُتمثلــة باهتزاز الأغصــان لحظة الغــروب، وكذلك صــوت الطيور عند بــزوغ الفجر، وأمَّا الصــورة الثانية فهي صورة الطبيعة لما يحدث بين الزهور والندى في الصباح المبكر وكأنَّهما يتعانقان شوقاً ومحبةً.

ألفاظُ الطبيعة

والنّص السّــابق مُفعم بالحيويّة والنّشاط من خلال دعوة الشّــاعر للتّمتع بجــمال الحياة واســتغلالها قبل حدوث القدر المتمثل بالموت، وكأنَّها دعوة من الشّاعر من خلال اســتخدام ألفاظ الطبيعة التي تــدل على الفرح والتنعّم، وتتجــلّى صورة المــوت أيضاً في قصيدتــه (مزامير الحزن) والتي يقول الشاعر فيها:

"الليــــــل، وعــشــاق كُـــثــرُ
ذهــبـــوا، لـــم يبـق لهم أثـر

وبثينـــة هـــــام بهـــا أُخـَــرُ
ولكــــلّ شــــأنٌ يغنيـــــــه،
في عـرس المــوت.. ولا خـبـــــرُ..".

هُنا الشّـاعر يتحدث عن قسـوة الموت ويؤكّد حتميته، وحدوثه ضارباً لنا مثلاً ممّن سبقونا وكانوا أحياء يعيشون في رغـد، ومـا إنْ لبثوا حتـى جاءهم المـوت، ويتحدث الشّاعر عن الألم الواقع والحزن المتروك نتيجة هذا الموت من الفراق والاشـتياق، ويُجسّـد لنا أيضـاً رؤيته للموت وهي التي تتجلّى بقصيدتهِ (قبل الرحيل) فيقول:

"قبــل أن أرحـــل هاكـــم قصتـي
زوّروها كـــيفـما شئتـــم وقـــولـوا
كــــــان مسطـــولاً بمقهــى جِنّـةِ
وطـــواه فـــي ذرا المـــسّ أفـــولُ
أو تنادوا حول مصـــــوى حلمــــــي
وارقصوا حول مهـــــــــاوي أمنياتي
هــــــاهنـــــا يرقـــد مهدور الدم
ويريح النفس من بلـــــوى الحياة...".

يفتتح الشّـاعر المقطـع بخطاب مُباشر مـليء بالغضب والحـزن نتيجة عـدم الرضا عـن الواقع الذي يعيشـه، فالشّـاعر في قوله: (قبل أن أرحـل هاكـم قصتي) فيها إشـارة واضحة على يقينـه بالموت وأنَّه قـادمٌ لا محالة، وهي بمثابة رثاء لنفسه قبل موته لعلمه الأكيد بأنَّ الموت سيدركه ولو بعد حين، فما أصعب أنْ يرثي الشخص نفسه وهو على قيد الحياة؟ فإنَّه تعبير عن الألم والحُزن واعتراف منه بحتميته، معتقداً بـأنَّ الموت في بعض الأحيان يريح النفـس من بلـوى الحياة ومصائبها، كـما نجد العجلوني يسـلّم ويستسـلم للموت اعترافاً منه بحقيقة هذا الأمر، ونجـد ذلك بقصيدتـه (ثلاث ترانيم عـلى عتبات الليل) والتي يقول فيها:

"على بابك
سلختُ سنين من عمري أصف حروف مرثاتي
وأرقب موتي الآتي
فتلك شروطك اللاتي أمرتَ بها كمـــا قد قيل
وتلك طوابع التسجيل في ملكوتك العالـــي...".

يصـوّر الموت بالمُتربّص الذي يتربّص للإنسـان كلما تقدّم الوقـت، وانقضى قـدرٌ من عمره، فالشّـاعر يتحدث عن مـرارة الموت، بأنَّه أصبح يتجهّز مـن خلال البدء بانتظار موتـه القادم بانقضـاء الأيام مـن عمره، وبدأ الشّـاعر بتنظيم حروف مرثاته يقيناً منه بأنَّه ميت بلا شـك حتى وإنْ طـال الزمان، فهذا شرط أمرِنا ووعدنا به منذ الخلق وهو بمثابة اعتراف واستسـلام لهـذا الموت المُحقق، فيثير الشّاعر الخوف والقلق في نفس المُتلقي، من خلال حديثه المُفعم بالقسوة، والمرارة بفعل الحتمية الأكيدة.

الموتُ رثاءً

أمَّا في النّص الشّعري الآتي فيتطرق الشّاعر للموت بطريقة مُغايرة لما بدأ به من خلال الرثاء متحدثاً عن فواجعه وألم الفراق، ولوعة الاشـتياق، وتجلّت هنا في قصيدته (لهفي عليك أبا وصفي) برثائه أحد أصدقائه حيث يقول:

"لا كان هذا العمر، يصحبه الـــــردى
فيطيح بالأحبـــــــاب والخــــلاّن
أو كان هذا الفجر ظلله الأســـــــى
أو كان زهر في يـــــــــد الحدثـان
لهفــي عليك وما تركت لنا ســـــوى
دنيا البلى والزيف والبهـــــــــتان
لهفــــــي على العهد المجرّح بالمنى
وعلى تباريح الهوى الظـــــــمآن
أمحمــــــــد، لو كــــنت أعلم أنَّه
زمن الفراق وساعــــــــــة الإيذان
لأطلـــت في الوجــه الرضي تطلعي
وبكـيت حـــــتى تنضب العيـنـان
ورجـــوت رب العرش لُطْفَ قضائـه
وسألته رفــــقـــاً بقلــبـــي العاني."

يتوجّه الشّاعر ها هنا بالحديث عن الموت من خِلال رثاء صديقه، واصفاً الموت بالشّــخص الذي يخطف الأحباب، والخــلان تــاركاً الحُزن العميق نتيجة الفــراق، ويتحدث عــن فعل الموت القــاسي كيف يأخذ الخــلاّن، والأحباب ويخطفهــم، ويحرمنا منهــم، ويجعلنا نبكيهــم في هذهِ الحياة الفانيّة التي لا قيمة لها، ويشــير الشّــاعر هنا إلى غيبيــة الموت من خلال عدم علمنا بهذه اللحظة، ولو كنا على يقين تام بموعــده الآتي لأطلنا الجلوس مع الأحباب، وتمتعنــا بحديثهم قبــل موتهم، وينهي الشّــاعر مقطعه الشّعري بالتســليم بقضاء الله وقدره، وأنَّه لا يملك سوى الدّعــاء والتّــضرع لله بــأنَّ يعطيه الصبر عــلى الفقدان والفراق.

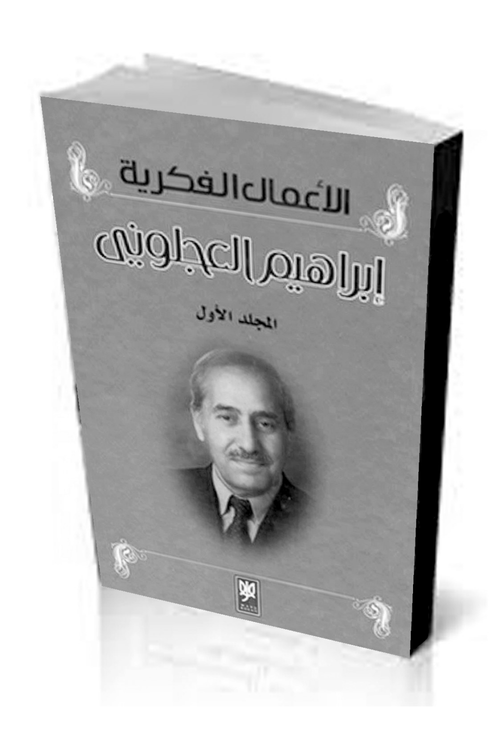
أرقٌ على أرقٍ

يســتأنف الشّــاعر هنا الحديث عن الموت وتجسيد ألمه، ومرارتــه بصورة يملأها الحُزن، ليدل بذلك على انشــغاله بهــذهِ القضيّة التي أرقته، وتجلّى ذلك من خِلال قصيدته (الهوى الغلاب) وذلك بقولهِ:

"تحت الأهداب يقيل الفارسُ من تعب الأسفارْ
يسب طفلاً في حضن الصمتْ
لا صوت يحرّك سطح الموت
لا صــــوت
لا صــــوت".

يحاول في هذا المشهد أنْ ينسب للموت أمراً إيجابياً، بأنْ جعل الموت راحةً وسكونا، كالفارس الذي اتعبته الأسفار، فيأتيــه الموت ليريحه مــن كل المتاعــب، ويحقّق راحته الأبديّة، من خلال استقراره تحت الأرض المُخضرة، كذلك بفعل الموت ينام الطفل في صمتٍ تام، فالشّــاعر يجد في بعض الأحيان أنَّ الموت راحة على الرغم مما يســببه من ذعر وخــوف، إلاَّ أنَّه في بعض الأحيان يُنهي كل المتاعب، ويُحقق الرّاحة والسكون والخلاص.

وفي المشــهد التالي يصــوّر العجلوني الموت بأنّــه الحريّة



ذاتها، مجسّــداً ذلك بقصيدتــه (أبحث عن قبري) حيث يقول الشّاعر:

"أحــــطّ الآن.. أم أضعــــن،..
على صبري
أنا وحدي ذرعــــــت العمر
حرثت القفرْ
ولمْ أعثر على قبــــري...".

فهو يــرى أنَّ الموت هو الخلاص الوحيــد من الحياة وما فيهــا من بلوى، إنَّه الحديث المُؤلم عن الموت الذي أصبح الشّــاعر يراه لنفســه خيراً من الحياة، اذْ يمتزج الشــعور بــالألم واليأس بمجرد أنْ يبحث عــن قبره، فلمْ يعد أمامه سوى هذا الخيار بعدما ضاقت به أسباب الحياة وأثقلته الهموم.

تراجيديا الموت

يصف الشّــاعر الموت الممزوج بالخــوفِ، ويُؤكد حتميته ويُجسّد ذلك بقصيدته (تراجيديا الخوف والموت) حيث

يقول الشّاعر:

"أنياب اللحظات الهرمة

توشك أن تنهش لحم الصمت المقرور

سقف القوقعة المجدور

يهوي فـــــوق رماد الروح المنهزمـــــة

لا وقت الآن لغير المـــوت وكشف الأوراق

لا وقت الآن

لا وقت...".

تأكيد الشّـاعر واضح هنا عـلى أنَّ الموت مُحقق حدوثه، وإصراره على أنَّه القدر قادم لا محالة، فالموت أمر حاصل رضينا أم لَمْ نرضَ، ومن خلال انقضاء الوقت يصبح الموت الأقرب للإنســان، فمرور العمر في الحيــاة يجعل التفوّق للموت، فيصير الإنسان مهزوماً أمامه لا حول له ولا قوّة، فليس بمقدوره ســوى التسليم والخضوع مجبراً على ذلك فيه ما فيه من الخوف، وتناول الشّـاعر في هذا المشــهد من قصيدته (حبيبتي والوعد المكتوب) الموت من منظور إسلامي، وهو القضاء والقدر وحتميته الأكيدة، يقول:

"هطلت يأساً وانكسار

ها ديمتي عبر مدار الانفجار

تنشج حزناً سرمديّ

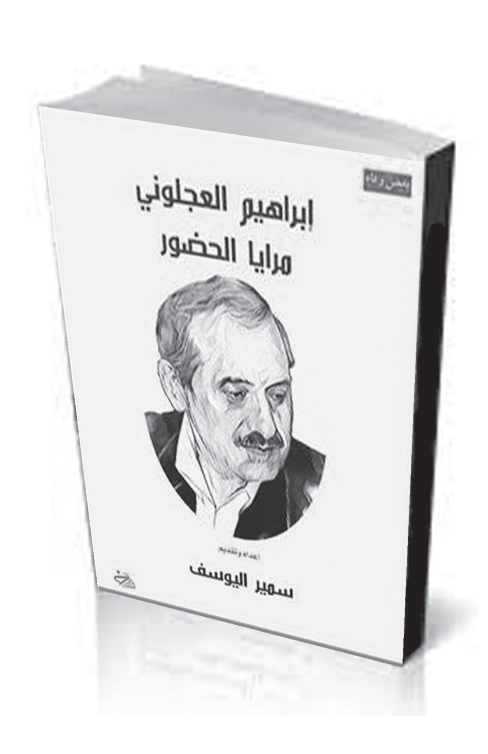
وعد ومكتوب عليّ

وعد ومكتوب عليّ..".

يبــدأ الشّـاعر حديثه بصرخــة ممزوجة بــشيء من الألم والانكسار من فعل الحياة وما آل إليه من يأس، ويرى أنَّ الموت يترك الحزن الدائم والمســتقر في النفس الإنسانيّة، ولكن سرعان ما يتقبل الشّــاعر الأمــر، ويعترف بأنَّه وعدٌ مكتــوبٌ من الله لا بــدَّ من مجيئه وتحققــه، فالموت لا محالة آتٍ عاجلاً أم آجلاً.

كلمةٌ أخيرة؛

ومن خلال تتبع النّماذج السّــابقة نلحظ أنَّ الشّــاعر وفي حديثه عــن الموت كان يتمتع بصحة جيّــدة، ولكنَّه أراد



الحديث عن الموت بتعدد أســبابه؛ فمنهم من يموت على فــراش العافية ومنهم من يموت مريضاً، كما أنَّ الشــاعر تحدث عن الموت بــشيءٍ من الخوف، وتارةً يتحدث عنه بحــزنٍ وألم الفراق، وأخرى يــراه بأنَّه الخــلاص والراحة الأبديّة، وكذلك تحدث عنه من باب الموعظة والتذكير به والاستعداد له.

فحديثه عن المــوت جاء بصورٍ مُتعددة، تؤكّد انشــغاله بذلك الهاجس المخيف منذ البداية، فالحديث عن الموت يقودنــا تلقائيّاً للحديث عــن الحياة، فبفعل الموت تُهدم ملــذات الحيــاة ونعيمها، ونجــد أنَّ العجلــوني قد أجاد الحديــث عن هاجس الموت وما يحدثه من خوف وهلع وقلــق، ومن خلال ما تمَّ عرضه من الشــواهد السّــابقة نجح في جعل قضيّة "الموت والحياة" محوراً رئيساً لا يكاد يتفلــت منها، لعلَّ ذلــك يعود إلى خضوع الشّــاعر التام واستسلامه لقضيّة الموت الحتمي، فالإنسان وإنّ طال به العمر أو قَصُر فنهايته هي الموتُ الذي لا مفرَّ منه.

"زهرةُ المدائن".. وأبوابُ التاريخ!



قلعة القدس يعلوها العلم التركي - 1905



باب دمشق أشهر أبواب القدس 1905

"زهرةُ المدائن"..
وأبوابُ التاريخ!

عرفة عبده علي*



إنَّ كلَّ حجـرٍ في روائع العمارة الإســلامية بالقدس العتيقة، يحمل ســطوراً من حكايات وأحداث من عمر الزمان.. ولكأنَّ التاريخ يطوف نهــاراً في أرجــاء العالم ثم يســتقرُّ ليــلاً في مدينته المفضلــة " القدس الشريف".

كان أول عمــل قــام به الســلطان صــلاح الدين ابن يوســف الأيوبي مؤســس الدولة الأيوبية عنــد فتحه بيت المقدس اســترجاعه الأماكن الإســلاميّة التي كان قد اســتولى عليها الصليبيــون، وقد جدّد محراب المســجد الأقصى وبناه بالرخام وأرّخ ذكرى فتح بيت المقدس في ســنة 583هـــ/1187م. وهذه الكتابة موجودة الآن فــوق المحراب المذكور. وأحــضر المنبر الذي أمر بصنعه الشــهيد نور الديــن محمود بن زنكي ســنة 564هـ/1169 خصيصاً ليُنقل إلى المســجد الأقصى عند فتح بيت المقدس.. وجدّد الســلطان صلاح الدين أسوار مدينة القدس وأبراجها التي كانت تهدّمت، وشارك بنفســه في تشييد الأسوار وتحصينها، وما يزال جزءٌ كبيرٌ منها موجوداً إلى الآن، وحفر الخندق الذي يحيط بسور المدينة من باب العمود إلى القلعة في باب الخليل.



* كاتب وباحث مصري



باب الخليل "باب يافا" - 1881

شواهد التاريخ نقرأها على أسوار القدس العتيقة وأبوابها وعمارتها.. والسور الحالي ليس السور الذي أحاط بها عند تأسيسها، والأسوار الحالية وأبوابها العتيدة شُيّدت في عهد السـلطان سليمان القانوني 1537 - 1542 فيما عدا بعض بقايا السور والأبواب من العصور الصليبية.

عند البـدء في تنفيذ أمـر "الباب العـالي" انطلق العمل من منتصـف الجانب الشرقـي للسـور وبالتحديد عند باب "سـتنا مريم" حتـى التقى بعد عشر سـنوات عند "باب الخليل" في الجانب الغربي من السـور، كذلك شـيّد السلطان سـليمان سـوراً داخليّاً يحيط بالحرم القدسي الشريف، أقام فيه أبواباً من أجمل آثار العمارة الإسلاميّة في القدس أشهرها: باب الأسباط وباب حطة.

بابُ يافا

واشتُهر أيضاً باسم "باب الخليل" يرتفع في وسط الجانب الغربي لسور القدس، ويمتدُّ منه طريقان أحدهما إلى مدينة يافـا والآخر إلى مدينة الخليـل حيث الحرم الإبراهيمي، وقد أُغلق هذا الباب عام 1948 عقب الاحتلال الصهيوني للقدس الغربية.

و"بـاب يافـا" كان على مـرِّ العصور هو بوابـةُ الدخول للأجانب، وكان جنود الحراسـة يغلقونه ساعة صلاة يوم الجمعة.. والاسـتثناء الوحيـد كان عندما بقـي مفتوحاً للسـماح للدوق "برايان " وقرينتـه واللذين تبوءا عرش بلجيكا فيما بعد، بالدخول راجلين إلى داخل القدس.. وفي ذاكرة التاريـخ أنَّ القائد الصليبي "جود فروا دي بوبون"

دخل المدينة على صهوة جـواده الأبيض، وعقب انتصار جيوش الإسلام على الصليبيين، قرّر "الناصر صلاح الدين" عدم السـماح لأحد مهما كانت مكانتـه بدخول القدس عـلى ظهر جواد.. والمحاولة الوحيدة لانتهاك هذا التقليد الصارم كانت عندما طلب "ويلهلم الثاني" إمبراطور ألمانيا مـن "الباب العـالي" أن يدخل القدس مـن باب الخليل على ظهر جواد أبيض.. وقد وجد الصدر الأعظم وسـيلة لإرضـاء حليـف تركيا الإمبراطـور الألمـاني، دون أن يثير مشاعر المسلمين، فاسـتحدث فجوةً في السور ليمرَّ منها إمبراطـور ألمانيا. وتجدر الإشـارة إلى أنَّ الجنرال "اللنبي" عندمـا دخل القدس عام 1917، اقترح عليه مستشـاروه أن يدخلها على حصان أبيض، لكنَّه رفض خشـية رد فعل المقدسيين ودخلها مترجلاً من باب الخليل.. وعلى مقربة منه ترتفـع "القلعة التركية" الشـهيرة والتي أطلق عليها اليهود: برج داود!

بابُ العمود

ويُعرف أيضاً بباب "دمشق" كما أُطلق عليه "باب النصر" عندمـا دخل منه أمير المؤمنين عمر بن الخطاب".. وباب العمود يتوسط الجانب الشمالي من سور المدينة، ويُعتبر المدخـل الرئيـس إلى القدس العتيقة، ويمتـدُّ منه طريقٌ شـمالي إلى دمشـق. شُـيّد هذا الباب في عصر السلطان سـليمان القانوني، ومـا يزال الباب يـزدان بكتابة كوفية واضحـة "لا إله إلا الله محمد رسـول الله" وهو عبارة عـن قوس ضخم يرتكـز على برجين رائعـين وإلى جواره بعـض من بقايا السـور المشـيد في العصريـن البيزنطي والرومـاني، وكان البـاب المخصّص لكبـار الزوار في عصر الدولـة العثمانيـة. وتجدر الإشـارة إلى أسـطورةٍ تقول: إنَّ موقع صلب السـيد المسـيح لم يكن في مكان كنيسة القيامة، وإنَّما في موقع آخر خارج السور بالقرب من باب العمود، وإنَّ السـيد المسيح سـار عبر هذا الباب "حاملاً صليبه" إلى خارج السور!.

بابُ الزاهرة

ويُعرف أيضاً بـ" باب السـاهرة"؛ وأطلق عليه الإنجليز في زمن الانتداب "باب هـيرودس"!.. عندما أعادوا فتحه في نهاية الحرب العالمية الأولى، ويقع في الجانب الشمالي من سـور القدس على مسافة نصف ك.م شرقي باب العمود، وهناك أسـطورةٌ مفادها أنَّ يوم الحشر سـتجري وقائعه على "تل الساهرة" شمال القدس ويُنسب إليه هذا الباب، والذي عُرف أيضاً بـ"باب الزهور" وقد اختلط هذا الاسم مع "باب الساهرة" إلى أن اشتُهر باسم "باب الزاهرة"!

بابُ "ستنا مريم"

بالدوران حول السور من الزاوية الشمالية الشرقية باتجاه الجنوب فإنَّ أول باب يصادفنا هو "باب ستنا مريم" الذي يطلُّ على بركة ستنا مريم وكنيسة الجثمانية وقبر العذراء خارج سـور القدس، ويحيط بالباب في الجزء العلوي منه أسـدان منحوتان من كل جانب؛ مـما أدى إلى أن يُطلق عليه "باب الأسـود". وتشـير الروايات التاريخية إلى أنَّ الخليفة عمر بن الخطاب هو الذي أتى بهذين الأسـدين المنحوتين، وأنَّ السلطان سليمان القانوني عندما شيّد هذا الباب أمر بوضعهما أعلى الباب، ويُعرف هذا الباب أيضاً بـ" باب الغنم" حيث كان فيه سوقُ الجمعة لبيع الأغنام وشرائها!

وفي عـصر المملكـة الصليبيـة سُـمّي هذا البـاب "باب القديس اسـطفان" طبقاً لاعتقاد ساد بأنَّ هذا القديس رُجم حتى الموت في المكان نفسـه عـام 39م، وقد أمكن فيـما بعد تحديد المـكان الذي رُجم فيه هـذا القديس في موقع المتحف الفلسـطيني حالياً عند الركن الشـمالي الشرقي من السور، وأطلق عليه الإنجليز "St. Stephan's Gate" "باب القديس ستيفين"!

باب المغاربة

ويُعدُّ هذا البابُ أقدمَ أبواب القدس الشريف حيث شُيّد في عهد الإمبراطور "هيرودس" ويطلُّ على وادي "سلوان"



الباب الجديد

الخصيب، وهو أصغرُ أبواب القدس؛ عبارة عن قوس مشيّد على برج مربع. وفي العصر العثماني، كانت أبواب القدس تُغلق جميعها إلا في حالات استثنائية، فكان هذا الباب يُفتح فقط لإمداد المدينة بالمياه.. وتجدر الإشارة إلى أنَّ سلطات الاحتلال الإسرائيلي عقب حرب يونيو 1967 قامت بهدم هذا الباب الأثري وهدم حي المغاربة بالكامل في إطار خطتها لتهويد القدس بالكامل!

بابُ النبي داود

أُنشئ هذا الباب في عهد السلطان سليمان القانوني، وهو بابٌ ضخمٌ منفرجٌ يُفتح على ساحة داخل السور، وأطلق عليه المسيحيون "باب علية صهيون"؛ وهي العلية القريبة من الباب خارج السور والتي تشير رواية تاريخية إلى أنَّ السيدة العذراء قد عاشت فيها خمسة عشر عاماً قبل وفاتها، ويُقال أيضاً أنَّ هذه العلية هي التي شهدت "العشاء الأخير" الذي أقامه السيد المسيح لتلاميذه وحوارييه، ويسود اعتقاد بأنَّ النبي داود مدفونٌ هناك، بينما رأي آخر يذهب إلى أنَّه مدفون في بيت لحم!.. وقد أطلق عليه الإنجليز "Zion Gate" باب صهيون وخلال حرب فلسطين عام 1948م أُغلق هذا الباب لوقوعه عند حدود تقسيم المدينة، وقد أُصيب بأضرار بالغة بسبب القذائف التي كان يطلقها اليهود على الفلسطينيين!..

البابُ الجديدُ

وهو الأحدثُ نسبيّاً، ويُطلق عليه أيضاً "باب عبدالحميد" نسبة إلى السلطان العثماني عبدالحميد الذي شيّده عام 1887 بناءً على طلب الرهبنة الفرنسيسكانية التي رغبت في إحداث باب في السور يكون قريباً من دير الآباء الفرنسيسكان، ويُطلق على رئيسه "حارس الأراضي المقدسة"! ويُروى أنَّ فتح هذا الباب تم بمؤامرة تركية روسية فرنسية، ولما ثار المقدسيون أصدر السلطان عبدالحميد أمراً بعزل متصرف لواء القدس ورئيس البلدية!.. وهدأت الأحوال وظلَّ البابُ مفتوحاً، وهو الذي دخل منه إمبراطور ألمانيا "غليوم الثاني" عند زيارته للقدس عام 1898.

البابُ الذهبيُّ

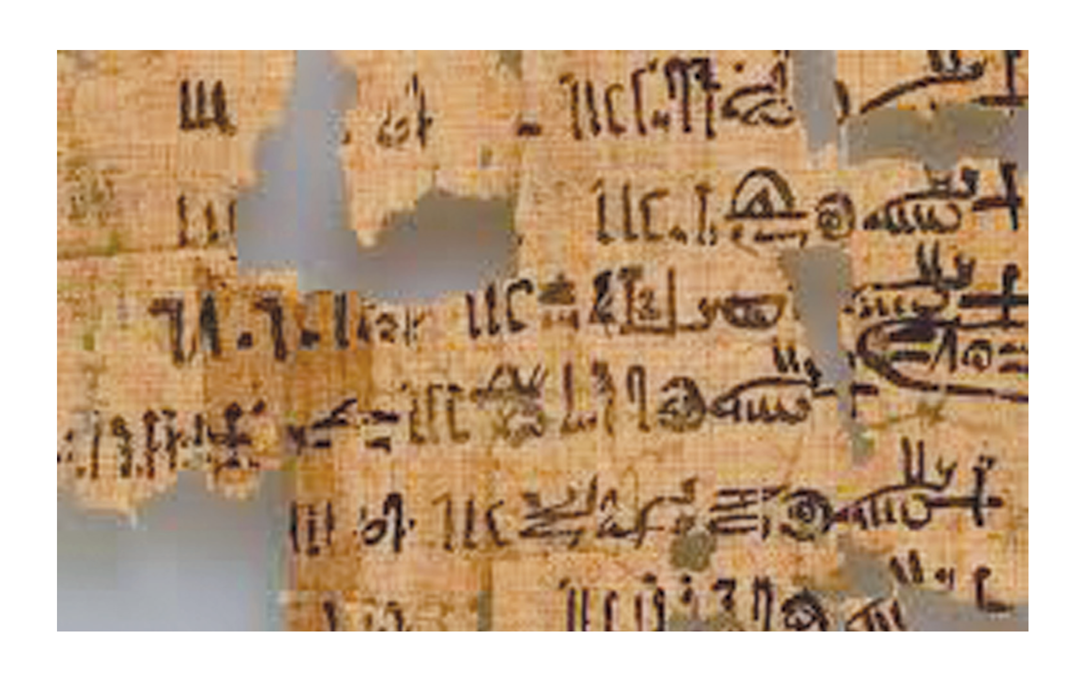
وهو أعظمُ أبواب القدس وأكثرها فخامةً، على مسافة 200 متر جنوبي باب الأسباط في السور الشرقـي، ويؤدي مبـاشرةً إلى داخـل الحرم القدسي، ويعود إلى عصر الدولة الأموية، وهو باب مزدوج يعلوه قوسـان، تمتدُّ أمامه باحة مسقوفة ترتكز على أقواس فوق أعمدة كورنثية ضخمة، وقد أغلقه الناصر صلاح الدين عقب تطهير المدينة من الصليبيين، ويُسمّى المدخل الشمالي "باب التوبة" والمدخل الجنوبي "باب الرحمة". وفي الأسـاطير اليهودية أنَّ "المسيح اليهودي المنتظر " سـيدخل المدينة من الباب الذهبي، وأنَّ أرواح المؤمنين الصادقين سـتعبر هذا الباب في طريقها إلى الجنة!

وكانـت لهـذا البـاب مكانـةٌ خاصـةٌ لدى المسـيحيين حيث يعتقدون أنَّ السيد المسيح دخـل القدس من الباب الذهبي في يوم "أحد الشـعانين"، وفي هذا اليوم مـن كل عام كانوا يحتفلون مارين من هذا الباب حاملين سعف النخيـل!.. وقد أُغلق هذا الباب مرةً أخرى في العصر العثماني بسبب خرافة سرت بين الناس مفادهـا أنَّ الفرنجـة سـيعودون ويحتلـون القدس عن طريق هذا الباب!

وبالرغم مـن المخططات الشرسـة لتهويدها وطمـس هُويتهـا العربيّـة؛ سـتظلُّ عروسَ عروبتنا: الأرض والتاريخ والتراث الإنسـاني في كتابات المؤرخـين والرحالة وروائـع الفنانين والمصورين، وسـتظلُّ للقدس – مهما عابثتها نوائبُ الدهر – روحها الخاصة التي تستعصي على المحو والضياع!.



باب المغاربة 1900



مقاربةٌ نقديّةٌ بين تحليل النقوش والتفكيكيّة

د. سلطان المعاني *

يقوم علمُ النقوش (الكتابات القديمة) على طريقٍ منهجيٍّ للبحث، يبدأ بالفرضية، التي تتآمر مع النصّ لتكوين الفكرة، ففي منهج البحث الأثري لا نتناول النصَّ جملةً واحدة، بل نقوم بدراسة النصِّ النقشيّ وفق تقسيماته النصّية (وفق موضوعات سطوره) فَفَرَضُنا يتحوّل إلى فكرة وفق خبراتنا التراكمية التي يكوّنها تفريغُ النص وفكُّ رموزه ومن ثمّ قراءته، وتسعفنا بيئة النص حيث اكتُشف في التحصل على فضاءات الدراسة والتحليل، وهي مكوّناتٌ أساسية للمنهج السردي التاريخي أو الأدبي.

ولما كان الأمر قائماً على أُسسٍ تحكم المنهج فإنَّ علم النقوش يذهب بنا إلى تَلمُّس هذه القواعد المنهجية الأدبية، وأُولاها المنبثق الثقافي لصاحب النص السردي، ثم المعيار النقدي، ثم الإطار الشكلي للنص؛ مثل الاهتمام بالزمنين الداخلي والخارجي له وتسلسل الأحداث. ولو عالجنا النصوص الملحمية أو الأسطورية أو الدينية السردية المسمارية والهيروغليفية، لوجدنا أنَّ العراقيين يولون الزمنَ عنايةً حقيقيةً، بينما يهتمُّ المصريون بالحدث دونما اعتبار لعامل الزمن.

يهتمُّ دارسُ النقوش بمسألة الترابط بين طبقات الحفر المعرفي، وهو ما يدعوه "ميشيل فوكو" حفرياتِ المعرفة أو أركيولوجيا المعرفة.

إنَّ طبيعة المادة التي يُنقش عليها النص تحرم الكاتب من الاسترسال في سرده، وتصبغه ببُعدْ الترابط الأسلوبي في كثير من النصوص، فتبدو وفق مناهج النقد الحديث مشظاة،

* أكاديمي وباحث أردني

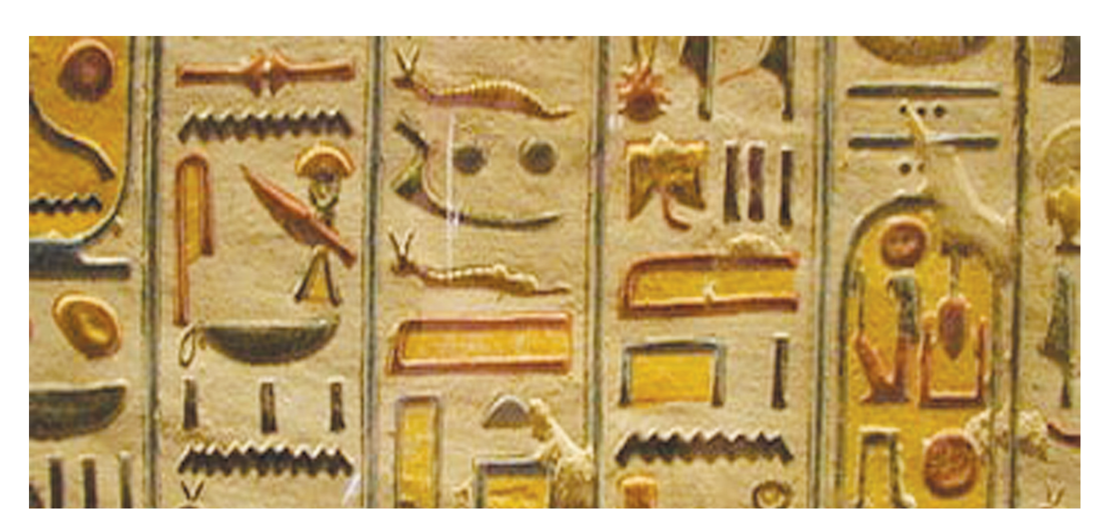
مفكّكة، وهي سـمةٌ غالبةٌ على أدب الشرق الأدنى القديم. ولعلّنا نحتاج في مسألة الشكل الأدبي إلى المقابلة بين النصوص الحديثة التي تحكمها وحدة الموضوع ووحدة الشكل وبين النصوص السردية النقشية الأثرية التي تتحكم فيها مادة الكتابة وصعوبة الحفر؛ فتجيء مشوهةً شكلاً وربما اعتورها خللٌ في وحدة الموضوع أيضاً. ورغم هذا التنافر في المقاربة بين الشكل ووحدة المضمون؛ فإنَّ علمَ النقوش يمنح هذه النصوص صدقية الحضور (دلائله المادية).

إنَّ علم النقوش يُعنى بالماديّ أولاً، ثمّ يفسّره، وكذا بعلاقته مع المنهج الأدبي، إذْ يبدأ باللغة وفق تحليل معنى الكلمة وموقعها في سياق الجملة وتركيب الجملة وبالضرورة التأصيل لمفرداتها تاريخيّاً، ولعلَّ الكتابات القديمة تشكّل وثائقَ تفسيريةً مُدعِّمة للغة النصوص. ومن هذا فإنَّ كتابةَ "قربان مؤاب" والصرح والنبطي لا تنفصل في سردياتها الإبداعيّة عند المبدع والمتلقي عمّا يعلق فينا من صورة مشهد مزار مؤتة أو صورة "نقش ميشع" أو الخزنة في البتراء ومدخل السيق، وأعني هنا أنَّ النقوش تشكّل مادةً تفسيريةً للنصوص الإبداعيّة في الأدب القديم، ومادة للتوظيف التراثي أو الأسطوري أو الرمزي في الأدب الحديث.

وإذا كنّا قد بدأنا الكلام عن الفرضية التي ينطلق منها الباحث في علم الكتابات القديمة فإنّنا نقترب بعدَ خطوات من الحقائق التي نختبر بها مادتنا تفسيراً أو تأويلاً، وعند هذا الحدّ ينبغي أن يستخدم علم النقوش محكّاً نقديّاً يسهم في فهم العلاقة بين النص الإبداعي وارتباطه بخلفياته التاريخية المشفوعة بالحقائق المادية التي تهدم الفرضية أو توصلها إلى النظرية الأدبية أو حتى المنهج البحثي الأدبي المنشود.

إنّ قضية المنهج هي التحليل والتفسير وليس الإنتاج، ولعلَّ النقوشَ تسهم في تقديم إضاءات، وربما حقائق أمام الناقد الأدبي. فعندما كتب "ميشيل فوكو" كتابه "أركيولوجيا المعرفة" لم يكتب نظريةً في الآثار بل منهجاً في التناولات الأدبية يقوم على المسح والتنقيب والحفر المعرفي الفكري وهيمنة سلطة التاريخ، وتأتي في منهجه كومة المصطلحات المنهجية المتعلقة بالخطاب وتشكيلاته وتكويناته والأوليات التاريخية للثقافة، والتجربة الإنسانية ذات المعنى الوجودي (الحب، الكراهية، العنف والجنون)، فيسأل ما هو تاريخ هذه التجربة التي بررت وجودها في الحاضر؟ وما هي أشكالها؟ ف"فوكو" في "أركيولوجيا المعرفة" يسأل عن المعرفة وعن التجربة.. أي عن التاريخ والتجربة، وهو بذلك يدخل إلى علم الآثار بفروعه والفلسفة في هذا المنهج: يكتشف، يحلّل، ويفسّر وفق التحقيب الزمني (تماماً مثل الطبقات الأثرية) التي تترك كل سابقة (طبقة سابقة) أثرها في لاحقتها، والأمرُ ذاتُه في التجربة التي تتضمنها كتبنا ورواياتنا وأشعارنا بل وأمثالنا وحكمنا وهندسة بيوتنا، فالحفر المعرفي لا يهتمُّ بالضرورة بدقة تاريخ الوثيقة (النقش)؛ وإنَّما يضعها في كومة التجارب والفعاليات الثقافية وأساليب الخطاب التي يحفرُ فيها وينقِّب عن رواسِبِها الفكرية، تماماً كما يفعل الآثاري في عمليات الحفر بحثاً عن التجربة والأدوات، وهو كلما حفر رغبةً في الوصول إلى الأساس (الصفحة الصخرية) يمارس الهدم التاريخي للطبقة السابقة، فالبحث يكون في التاريخ لا عن التاريخ، ولا نبحث عن العناصر الأساسية لذاتها وإنَّما وصولاً إلى تاريخ التجربة والمعرفة، ف"فوكو" في "أركيولوجيا المعرفة" لا يلتفت إلى المبدع بل إلى خطابه، ومن هنا فإنَّ حفريات المعرفة تبحث عن تاريخ المعنى وعن التجربة وعن إنتاج الخطاب والممارسة. إنَّ المنهج الأركيولوجي في النقد أو المنهج الأدبي لا يقوم على التأريخ ولا على البنية؛ وإنَّما تنظيم إنتاج الخطاب والمعرفة.. إنَّنا ندرس التجربة التاريخية.

إنّ علم "الإبيجرفي" (النقوش) يُعنى بالدرجة الأولى



بالخطـوط (وهذا مـا يمكن توظيفـه في عتبات النصوص الإبداعيـة)، ثم يُعنى باللغة (وهذا مـا يمكن توظيفة في تطوير قاموس النصوص الإبداعيّـة، والرمزية، وجماليات اللغة) ثم بالنصوصِ شكلِها ومحتواها (وهنا يمكن الوقوف عند المنهجـين النقديـين الراديكالي والمحافـظ في منحى المرجعية، كتناول النصوص المقدسـة، القـرآن الكريم، أو الكتاب المقدس نقديًّا وفق المنهج النقدي الأريكيولوجي)، وتوضيحاً فقصص الكتاب المقدس مدار شـك وفق بعض وجهات النظر القديمـة، لا بدَّ من تعزيزها بحقائق نصية أو أثريـة من خارجه، ومن منطلق قراءة النصوص الدينية نشأ ما يُعرف باسم (مدرسة النقد الوثائقي)؛ وبالتالي فإنَّ علم الآثـار عموماً، ومنه النقوش بطبيعـة الحال، يحقّق التوازن بـين النصِّ وافتراضات المنهـج، ومن هذا الموقف نجد علم النقوش طرفاً ثالثاً يقف بين النص والناقد حيث يؤكّد أو يرفض تاريخية النص، وفي هذا يكون علم النقوش مسـاعداً في تفسير النصوص وشرحها ووضع صدقيتها على المحك، فالمنهجُ في هذه الزاوية قائمٌ على التصنيف النصي، ديني، أسطوري، قانوني، أو تاريخي.

إنّ النـصّ الإبداعي الخالد هو الذي يمنحنا فسـحة تعدد القـراءات، فالنص الموات هو ذاك الذي يلزمنا بنوع واحدٍ مـن القراءة، فالنصُّ منتَجٌ ظاهرٌ له مكامنه، فوفق "رولان بارت": "إنَّ النصَّ يتكوّن ويصنع نفسـه من خلال تشابك مسـتمر، ولو أحببنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسـيج العنكبوت (هو نسـيج العنكبوت وشـبكته)" . إنَّ المعرفـة الأدبية تقف جنبـاً إلى جنب مع المعارف الإنسـانية الأخرى فلا ينبغي لنا أن نقرأ النص الأدبي وفق فهمنا المعرفي الأدبي وحسب . فالنـصُّ الأدبيُّ خطابٌ تواصليٌّ كتابيٌّ لا يرتبط فقط بلحظة إنتاجـه بل بديمومة نظامه الخطـي، ومن هذا الفهم يأتي النقش متمرداً على سلطة النص بفعل المعرفة التي تتجاوز المباشرة اللفظية والمعجمية إلى القراءة الاسـتثمارية تبعاً للوظيفـة المرجعية المعرفية والانفعاليـة (التعبيرية)، وما بعد لُغوية.

وبعـد؛ فتظهر هذه المقالـة كيف يمكن لعلـم النقوش، بتركيزه على المادة والشـكل، أن يقدّم أساسـاً معرفيّاً غنيّاً للنقـد الأدبي وتحليـل النصوص. فمن خلال استكشـاف التفاعل بين النقوش القديمة والمنهجيات النقدية المعاصرة يظهـر كيف يمكـن لهذا العلـم أن يعمـق فهمنا للأدب وتطوره، موضحاً الترابط الجوهري بين الماضي والحاضر في السرد الأدبي، ويسلّط الضوء على أهمية النقوش كمادة لا غنى عنها في النقد الأدبي، مؤكّداً دورها الحيوي في تشكيل الأدب وتفسيره عبر العصور.



فيلم "قتلة زهرة القمر"/2023 ل"مارتن سكورسيزي":

رؤيةٌ عبقرية "شبه وثائقية" جديدة لقصص الشر والقتل والعنصريّة

مهند عارف النابلسي *

هنــاك أوقاتٌ يبــدو فيهـا أنَّ(Killers of the Flower Moon) يمكــن أنَّ يتحوّل إلى بيان ســياسي أوســع، لكن الأداء، وخاصةً أداء الهندية "جلادســتون"، يُبقي الفيلم في حقيقة الشــخصية. تفهم المجموعة بأكملها هذا العنصر، وتلعب ضمن واقع الموقف بدلاً من التعامل معه كدرس في التاريخ، أو ضمن نطاق "الميلودراما" البائســة، حيث لم تكن "مولي بوركهارت" تعلم أنَّ قصتها ستساعد في تأسيس مكتب التحقيقات الفيدرالي الشــهير، أو تســليط الضوء على الظلم الفادح بعد حوالي قرن من الزمان. لقد أرادت فقــط أن تعيــش وتحب مثل الكثيرين الذين سُــلبوا من حقوق الإنســان الأساسية تلك. لنقارن ذلك مع ما يحدث في فلســطين المسلوبة من قهر واستلاب وإجرام واضطهاد لا حدود له في الربع الأول من القرن الحادي والعشرين! "هــل تــرى الذئــاب في هذه الصــورة"؟، يقرأ "إرنســت بوركهارت" (ليوناردو دي كابريو) بصوت عالٍ وهو يشــقُّ طريقــه عــبر كتاب للأطفــال في بداية فيلــم "قتلة زهرة القمــر" ل"مارتن سكورســيزي". الذئابُ ليســت مخفيةً عــلى الإطلاق، ولن تظهر في الفيلم التالي أيضًا، وهو دراما تاريخية بارعة عن الشر الذي يعمل على مرأى من الجميع. أحد أكثر الأشــياء إثارةً للقلق بشأن تكيف "سكورسيزي" الطموح لكتاب "ديفيد جران" الواقعي الذي يحمل الاسم نفسه؛ هو قلة سلوكياته الدنيئة التي تبقى في الظل. هذه

* كاتب وناقد سينمائي أردني





هي قصة الرجال الذين تعاملوا مع جرائم القتل بشــكل عــادي تقريبًا، وأصــدروا أوامر بقتل الأشــخاص وكأنَّهم يطلبون مشروبًا في الحانة. يســير "سكورسيزي" على خطٍّ رفيعٍ بين سرد قصة محدّدة جدًا لزوجين في قلب المأســاة والتعليق عــلى الطبيعة الأكبر للشر. لا تتردد الذئاب في فيلــم "Killers of the Flower Moon" في الاعتقاد بأنَّ ما تفعلــه قد يكون خاطئًا طالما أنَّــه يفيدها في النهاية. فهي كأوغاد المســتوطنين في فلسطين يسرقون ممتلكات الغير ومن ثم يقتلونهم بلا هوادة!

بعــد أن طُــردوا مــن ممتلكاتهــم إلى الأراضي القاحلة المفترضــة في "أوكلاهوما" في مطلع القرن الماضي، صُدمت أمة "أوسيدج" عندما وجدت نفسها تتلقى هدية النفط الأرضية، مــما يجعلها أغنى مجموعة من الناس في البلاد مــن حيــث نصيب الفــرد نســبيًا بين عشــية وضحاها. وبطبيعة الحال؛ أراد الأشــخاصُ الذين ســيطروا على بلد لم يمتلكــوه أبدًا جزءًا من هذا العمل، مما أدى إلى معركة من أجل الأرض في المنطقة، وهو الصراع الذي حوّل رجلاً يُدعى "ويليام كينج هيل" (روبرت دي نيرو) إلى أسطورة. بينما كان "هيل" مجرد بارون ماشية، كان صانع ملوك في منطقة "أوســيدج". لقد كان قادرًا على ممارسة الألعاب السياسية التي جعلته حليفًا لكلٍّ من الأوساج والبيض في المنطقــة بينما كان يعمل خلــف الكواليس لملء جيوبه. يقــدم "دي نيرو" أحد أفضل العروض في مســيرته كرجل يفضل أن يُطلق عليه لقب "الملك"، حيث يصوّر بشــكل ملفت للنظر ذلك النوع من المعتل اجتماعيًا الذي يمكنه بيع جرائم القتل بابتســامة. فهو لا يطعنك في الظهر. بل ينظر إليك في عينيك وهو يفعل ذلك. وفي مشهد اجتماع لافت لأعضاء القبيلة الثرية المنكوبة، وأكاد بالحق أشــعرُ فيه وكأنِّي أســمعُ شكاوى ومعاناة الفلســطينيين نفسها من أوغاد المســتوطنين وممارساتهم العدوانية مع الدعم الكبير من ســلطة الاحتــلال المتحكمــة بالمنطقة، والتي



تتواطىء بقصد مشبوه مريب!

قـد لا يكـون فيلـم "Killers of the Flower Moon" شريطًـا تقليديًّا لأفلام العصابات، لكنَّـه يتناغم تمامًا مع قصص الرجـال الفاسـدين العنيفين الذين استكشـفهم "سكورسـيزي" طوال نصف قرن. ومـع ذلك؛ هناك أيضًا إحسـاس بالعمر في عمل "سكورسيزي" هنا، الشعور بأنَّه يسـتخدم هذه القصة الحقيقية المرعبة لاستجواب كيف وصلنـا إلى ما وصلنا إليـه بعد مائة عام. كيف سـمحنا للدم أن يُخصّبَ ترابَ هذا الوطن؟. أخذ "سكورسـيزي" و"روث" كتابًـا يـدور أساسًـا حـول تشـكيل مكتـب التحقيقات الفيدرالي. عن طريق التحقيق في جرائم القتل في "أوسـيدج" وتحويل رواية القصص إلى منظور شخصي أكثر لكل من "مولي" و"إرنسـت"؛ مـن خلال قصتهم، لا يعرض الفيلم الظلم فحسـب، بل يكشف أيضًا عن مدى تأثـيره في تكوين الثروة وعدم المسـاواة في هذا البلد. إنَّه مـلىء بالتعليقات حول كيفية انتشـار هـذا العنف غير المبالي ضد الأشخاص الذين يُعتبرون أقلَّ أهميةً على مدى قرن من الرعب. الإشـارات إلى مذبحة "تولسا" و"منظمة كو كلوكس كلان" ليست عرضية. كل هذا جزء من الصورة الكبيرة، صورة الأشخاص الذين يخضعون؛ لأنَّه من السهل عليهم القيام بذلك.

يشعر "هيل" بوجود شخص يمكن التلاعب به بسهولة في ابن أخيه "إرنست"، الذي عاد إلى منزله من الحرب، وعلى استعداد ليكون جنديًّا جيّدًا لقضية جديدة. يبدأ "إرنست" كسـائق في المنطقة لأثرياء "أوسيدج"؛ الأمر الذي يقوده إلى مـولي (ليلي جلادسـتون). يتزوج الاثنـان قبل مقتل عائلة "مولي" وأفراد آخرين من سـكان "أوسيدج" واحدًا تلو الآخـر. منهم أخت "مولي" "آنـا" (كارا جايد مايرز)، المتزوجة من شقيق "إرنست بريان" (سكوت شيبرد) التي تم العثـور عليها مقتولة بالرصاص بجوار جدول في اليوم نفسه الذي تم فيه إطلاق النار على رجل آخر من Osage Nation. تفقّدت "مولي" أختها بسـبب ما يُسمّى "مرض الهزال"، وتكتشـف أنَّها مصابة بمرض السكري، مما يؤدي إلى أن تصبح طريحةَ الفراش مما يجعلها هدفًا سهلاً للشر الـذي ينمو في هذه المنطقة، وربمـا حتى في قلب زوجها الذي يتواطأ أخيرًا مـع الملك العراب "دي نيرو" والأطباء، ويدسُّ لها مخدرًا سـميًّا بطيئًا مع "إبر الأنسولين"، والذي نراه في أحد المشـاهد يأخذ جرعةً منه مـع "..." تعاطفًا لحظيًّـا مع زوجته التي تتدهور صحتها أمام عينيه؟ علمًا بـأنَّ "دي نيرو" قد تفوّق بـدوره هنا على أدواره كافة في تاريخه السينمائي الحافل.

(إرنست ومولي وهيل) هم الثلاثي الذين يدور حولهم كلُّ شيء في سيناريو "إريك روث" و"سكورسيزي". لكن نسيج الدرامـا التاريخية هذا مليء بالعشرات من الشـخصيات

الأخرى التي لا تُنسى والوجوه المألوفة، بما في ذلك "جيسي بليمونز" كعميلٍ لمجلس التحقيق الذي سـيقود التحقيق في جرائـم قتل "أوسـيدج"، و"جون ليثجـو" و"بريندان فريزر" كمحامين متعارضين في القضية، و"تانتو كاردينال" بـدور والدة "مـولي"، ومجموعة رائعة من الموسـيقيين الذين تحولوا إلى ممثلين بارعين.

معلوماتُ الفيلم:

اسـتنادًا إلى كتاب "ديفيد جران" الأكثر مبيعًا والذي نال استحسـانًا واسـع النطاق، تدور أحداث فيلم (Killers of the Flower Moon) في "أوكلاهومـا" في عشرينيات القرن الماضي، ويصوّر القتل المتسلسـل لأعضاء من قبيلة "أوسـيدج" الغنيـة بالنفط، وهي سلسـلة مـن الجرائم الوحشـية التي أصبحت تُعرف باسم عهد الإرهاب. ربما "الإرهاب العنصري" المسكوت عنه.

وكـما لو كان للتعويـض عن الإطار المألـوف للغاية، قام "سكورسـيزي" بتزيين الحكاية الشريرة ببعض من أفضل قيم الإنتاج المتاحة. تُعدُّ قائمة تشـغيل الموسيقى رائعة، وكذلك تحرير الأفلام وهندسـة الصـوت. ترن احتفالات "الأوساج" بما لا يمكننا إلا أن نؤمن به وهو الأصالة المطلقة. ويتفـوق أداء "دي كابريو" و"جلادسـتون" و"دينيرو"، في الأدوار الصعبة، على أداء أي فيلم آخر تقريبًا في السـوق في هذا العـام الجاف والممل في السـينما. عدا طبعًا عن تحفة "اوبنهايمـر" للمخرج البريطاني الفـذ "نولان" التي سبق وتحدثت عنها مطولاً في عدة مقالات متعمقة...

مـن خلال الصداقـة الحميمة الواضحة، يعـرض "كينغ" على "إرنسـت" وظيفةً، ويقنع ابن أخيه المتحمّس ولكن غـير اللامـع للغاية بالتواصـل مع امرأة من "أوسـيدج" تُدعى "مولي" (ليلي جلادسـتون). من الأفضل أن تجلس خلـف عجلة القيادة في "ملكية الـدم الكامل" لـ"مولي"؛ وبالتالي "حقوق الـرأس" في حصتها من حقول النفط. في أفـلام غربية قديمة الطـراز في هوليوود، كأي محتال مثل "كينغ" يُحاكم في لعبـة بوكر في الصالون، لكنَّه هنا ينشر "برومات إنجيلية" مزيفة أثناء قيادته لسـيارته، للتحقق من ممتلكاته غير المشروعة. على ما يبدو أنَّ كل خشـب "البيكيروود" الإجرامي في مقاطعة "أوسيدج" متورط فيه. وكذلك "إرنست"، إلى حدٍّ ما: يستعيد "سكورزيزي" البارع أجواءَ أفلام العرّاب والإيرلندي، والصمت المذهل مع نمط "الويسترن" ويخلطها بشكل آخاذ جديد.

في حلقة نقديـة، يناقش "جـي دي" و"بريندان" أحدث أفـلام "مارتـن سكورسـيزي"(Killers of the Flower Moon) بطولة: (ليلي جلادسـتون وليوناردو دي كابريو وروبرت دي نيرو..) لقد كان "سكورسـيزي" دائمًا مخرجًا متطـوّرًا، لكن فيلميه الأخيريـن، Silence وThe Irish-man، يأتيـان مـن مكان جديد معـبر للتأمل الوجودي، ولا يختلـف(Killers of the Flower Moon) في هذا الصـدد. نتحدثُ عن السـبب الذي يجعل هـذا الفيلم مميزًا داخل هذه الثلاثية الأخيرة وأكثر من ذلك بكثير.

يقـوم شـخصٌ ما بقتـل أعضاء مـن أمة "أوسـيدج" في "أوكلاهومـا"، ومن خـلال التواطؤ الـذي يصعب إثباته واللامبالاة الرسـمية، عن طريق التأمـين، يسرق الأراضي الغنية بالنفط من السـكان الأصليين وأحفادهم. حصلت عائلة "أوسـيدج" على الأرض من قبل الحكومة مع فكرة أنَّهـا لا قيمة لها. والأحداث اللاحقـة أثبتت عكس ذلك. يتعرض رجال ونساء وأطفال "أوسيدج" للطعن أو إطلاق النـار أو التفجـير بالديناميت أو الغـرق في برك الحمأة من أجل ميراثهم. و"سكورسـيزي" يتقن مشاهد الاغتيال الفرديـة الغـادرة والمفاجئـة ويجعلهـا تنطبـع بذهن المشاهد بطريقة مقنعة وواقعية مؤثرة وصادمة مزعجة!

لسـتُ أُبالغُ حينما أقول: إنَّ التركيـز على هُوية البطلين؛ الدينيـة اليهوديـة، يعني كثيرًا ضمن سـياق الشر الكبير المسـتتر بعلاقتهما المعلنة مع شـعب "الاوسيج" الهندي الـثري... وأنَّ تعابير الوجوه لديهـما كانت فاضحة وتكاد

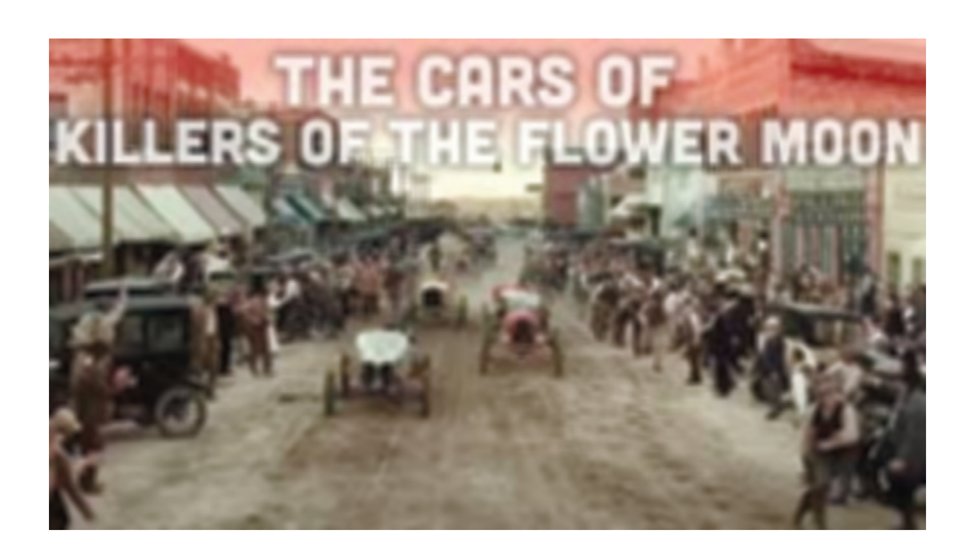


تنطــق بالخبث والدهــاء والباطنية المشــحونة بالخفايا الشريــرة الكامنــة، وإن كان وجــه "الولــد/دي كابريو" أخفَّ حــدةً، ويتميّز بالمعاناة والكبــت وربما القليل من الشــعور بالذنب... كما أنَّ عظمــة الفيلم تكمن بالبداية "التعريفية" لبيئة "الاوســج" وتفاصيل حياتهم المختلطة بجشــع المغامرين البيض الناهبين والمتربصين بمعظمهم، وكذلــك بالنهايــة اللافتة الفريــدة التي تميّــزت بوصلة موســيقية مسرحية ملخصة لمصائر الأبطــال ومآلاتهم، وقد ختمها "سكورسيزي" نفسه!

* وفي إســقاط غير مبرر ولم يقصده طبعًا المخرج الشهير، فقد تذكــرتُ محرقةَ غزة "الحالية" التي يشــنّها الجيشُ الإسرائيليُّ عليها؛ محوّلها "لهيروشيما جديدة"، وأنا أشاهدُ مــرارًا على الشاشــة انعكاســات هلامية حمــراء نارية للحريــق الكبير الذي تبــع التفجير الكبــير الفاقع الذي حــدث لاغتيال الهندية/شــقيقة البطلة وزوجها الأبيض العنيد المكروه؛ وذلك تنفيذًا لأوامر ذلك المفيوزي الكبير للاســتيلاء على ميراثهما الكبير، والتخلص من معارضتهما لما يجــري، وقد لاحظــتُ أنَّ المخرجَ الفذَّ يســتعيدُ ربما بهذه المشــاهد المكــررة لرجــال يتخبطــون في الحريق البرتقالي الأحمر المشع، كمشهد "كوبريك" نفسه في تحفة "اوديســا 2001" الستينية الشــهيرة، ربما بغرض التماهي الإبداعي، والتحذير من انتشــار الحريق العنصري هنا في أمريــكا تحديدًا، والذي قارنته مجازًا كفلســطيني/أردني متعاطف مع ضحايا حريق غــزة الجحيمي القائم حاليًّا ضد المقاومة الباسلة والشعب الفلسطيني، بتأييد مطلق ومشــاركة مــن أمريكا نفســها؛ ومع دعــم مطلق من معظم دول الغرب وغيرها، والذي تجلّى بالصمت المريب والتقاعس عن فعل حازم موحد...

ملاحظاتٌ نقديّة خاصة:

تتشــابه حالاتُ القتل والاغتيال في الفيلم بطريقة عرضها الغــادر كما تظهر بفيلــم "الإيرلندي" للمخــرج والممثل نفســه، كما لاحظنا المبالغــة بعملية التفجــير كما علق البطل نفســه، كما إنّي شــخصيًّا لم أفهم سبب تبرئة "دي كابريو" من معظم ممارسات القتل واعتباره مجرد شاهد عــلى إجرام عمّــه الملقب بالملــك، فيما بدا لنــا متورطًا بشــكل وثيق لكــن غير مباشر في معظــم عمليات القتل



والضرب وتوصيل الرسائل والتنسيق مع القتلة المحترفين، وكذلك بواسطة التحريض والإلحاح والمتابعة، كما نلاحظ ومنذ البدء تقديس "دي نيرو" الملك المافيوزي للرابطة العائلية في معظم طروحاته وممارساته وحديثه مع ابن شقيقته، بينما لم نشهد له تواصل عائلي يذكر سوى مع "دي كابريو" (ابن شقيقه)، وهو يتماثل في طرحه هنا مع العرّاب "دون كوروليوني" في الفيلم الشهير الذي أبدع بدوره "مارلون براندو"، إلا إنَّ هذا الأخير كان يملك عائلة كبيرة ممتدة ظهرت في استهلال الشريط اللافت وذلك للمقارنة لا غير... كما نلحظ تميّز هذا الشريط بعرض حالات التلصص ببراعة تصويرية لافتة، ومنها تجسّس المحقّق الفيدرالي الذكي على وشوشة وحوار مريب بين "دي كابريو" وخاله العرّاب عن بعد، وبواسطة مرآة عاكسة ...أخيرًا فالفيلمُ يحتوي على العديد من المشاهد واللقطات المدهشة، منها عديد اللقطات التي ظهرت متتابعة في عرض "التريلر" الدعائي، ومنها لقطات لافتة لطريقة مشية "دي نيرو" الكهل المفيوزي بقبعته ونظراته الحافلة بالخبث والدهاء والباطنية الشريرة، كما بنظرات الحب المتبادلة بين البطلة الهندية الجميلة "ودي نيرو" في مشاهد الاستهلال داخل السيارة وأثناء جلسة عشاء رومانسي صامتة داخل منزلها، ناهيك عن مشاهد سباق السيارات والنزول من القطار والحريق والاحتفالات الفولكلورية الراقصة والمختلطة، وجلسات الثرثرة والمكاشفة للشقيقات الهنديات الثريات...؛ مما يجعل هذا الفيلمَ مدرسةً سينمائيةً حافلةً بالمحتوى التعليمي للنموذج السينمائي الفريد، لصنّاع السينما سواء المحترفين أو المبتدئين.

إجماعُ النقّاد

يُعدُّ فيلم(Killers of the Flower Moon)، الذي يُعتبر ضخمًا من حيث وقت التشغيل والموضوع والإنجاز، تقييمًا واقعيًا لعلاقة أمريكا مع الشعوب الأصلية، وذروة فنية أخرى ل"مارتن سكورسيزي" ومعاونيه السينمائيين ونخبة الممثلين جميعهم. وآمل "خارج السياق" أن يتمكن "سكورسيزي" يومًا ما (وقد أصبح ثمانيني) وبدعم مأمول ومتوقع من المال العربي القومي "السخي" من إخراج عملٍ سينمائيٍّ شبه وثائقي مشابه عن مأساة النكبة الفلسطينية الرهيبة التي تتكرّر فصولُها حديثًا في غزة المناضلة الجريحة الصامدة مع تكالب الغرب ضدها، وربما سيبقى هذا حلمًا صعب المنال!.



د. كمال أبو ديب

خطراتٌ في كتاب "جدلية الخفاء والتجلي"

أحمد عودة الشقيرات*

مقدمة:

تيسر لي أن أقرأ كتاب "جدلية الخفاء والتجلي" لمؤلفه الدكتور كمال أبو ديب، وهو كما أسماه "دراسات بنيوية في الشعر". ومنذ أن بدأت أقرأ سطوره الأولى، بدأت هذه الدراسة تكشف لي عن نفسها شيئًا فشيئًا، وتظهر لي ما خفي عني من البنيوية التي طالما ترددت على ألسنة طلاب الدراسات العليا في الجامعة اليسوعية، وإن اختلف التحليل البنيوي بين الجامعة ودراسة الدكتور كمال.

ما هي البنيوية؟

يقول صاحبُ الكتاب في مقدمته ليست البنيوية فلسفةً، لكنَّها طريقةٌ في الرؤية، ومنهجٌ في معاينة الوجود. ولأنَّها كذلك؛ فهي تنويرٌ جذريٌّ للفكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبإزائه. في اللغة، لا تغير البنيوية اللغة، وفي المجتمع، لا تغير البنيوية المجتمع؛ وفي الشعر، لا تغير البنيوية الشعر. لكنَّها بصرامتها وإصرارها على الاكتناه المتعمق، والإدراك متعدد الأبعاد؛ والغوص على المكوّنات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكوّنات، تغيّر الفكر المعاين للغة والمجتمع والشعر وتحوّله إلى فكر متسائل، قلق، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والإبداع.

* كاتب وباحث أردني

وهي تقوم على تراث فكري وفلسـفي ولغوي يعود إلى أوائل هذا القرن، وهي كذلك اسـتمرارٌ لتطوّرات فكرية وفلسـفية، تـضرب جذورها في أغـوار التراث الأوروبي، ممتـدة إلى (هيجل) عـلى الأقل ومفاهيمه الجدليـة، وإلى فرويد والتحليـل النفسي. (أبو ديب، كمال: جدلية الخفاء والتجلي، ص 10)

ولهذا كله فلم يقدّم مؤلف الكتاب أسسـاً نظرية عن البنيوية.

لماذا الكتاب؟

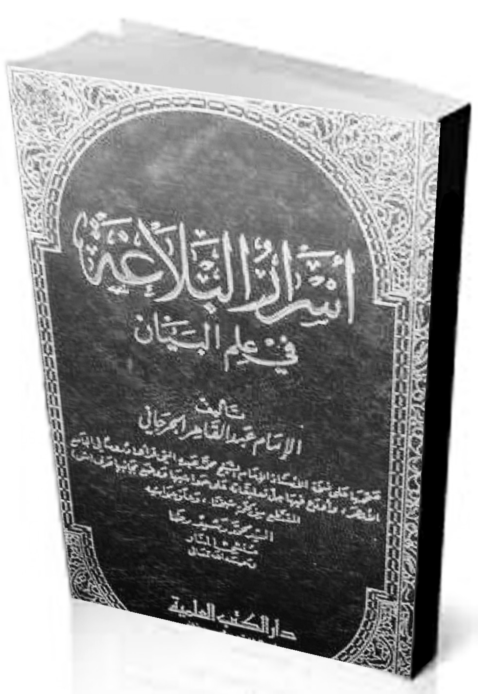
يرى مؤلف الكتاب أنَّ البنيوية هي ثالثُ حركات ثلاثة في تاريخ الفكر الحديث يسـتحيل (الكلام للمؤلف) بعدها أن نرى العالم، ونعاينه، كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه. وهذه الحركات الثلاثة هي كما يرى المؤلف:

1- الماركسـية ومفهومها في الجدلية والصراع الطبقي بشكل خاص.

2- الفن الحديث، ونجاحه بعد أن رسـم "بيكاسـو" لوحاته الرائعة.

3- البنيويـة ومفاهيـم التزامن والثنائيـات الضدية، والإصرار عـلى أنَّ العلاقـات بـين العلامـات، وليس العلامات نفسها، هي التي تعني.

ويقـول الدكتور كمال: "بهذا التصوّر، وبالإصرار عليه، يكون هذا الكتاب الذي يهدف إلى اكتناه جدلية الخفاء والتجـلي وأسرار البنيـة العميقـة وتحوّلاتها طموحاً لا إلى فهـم عدد محدّد من النصـوص أو الظواهر في الشعر والوجود، بل إلى أبعد من ذلك بكثير؛ إلى تغيّر الفكر العربي في معاينته للثقافة والإنسـان والشـعر،



إلى نقلـه من فكـر تطغى عليه الجزئية والسـطحية والشخصانية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة، المسـتقصية، الموضوعية، والشمولية والجذرية في آن واحـد؛ أي إلى فكـر بنيوي لا يقنع بـإدراك الظواهر المعزولة، بـل يطمح إلى تحديد المكوّنات الأساسـية للظواهر في الثقافة والمجتمع والشعر، ثم إلى اقتناص شبكة العلاقات التي تشعُّ منها وإليها، والدلالات التي تنبع من هذه العلاقات، ثم إلى البحث عن التحوّلات الجوهرية للبنية، التي تنشأ عبرها تجسيدات جديدة، لا يمكن أن تُفهم إلا عن طريق ربطها بالبنية الأساسية وإعادتهـا إليها، من خلال وعي حـاد لنمطي البنى: البنية السـطحية والبنية العميقة. (المرجع السـابق نفسه ص 8)

ولأنَّ الفكر العـربي، فكر "ترقيعي" وفي أفضل أحواله فكر "توقيفي"؛ ولأنَّه ما يزال عاجزاً عن إدراك الجدلية

التي تشدُّ المكوّنات الأساسية للثقافة والمجتمع، والتي تجعل بنية القصيدة تجســيداً لبنية الرؤيا الوجودية: بنيــة الثقافة، والبنــى الطبقية، والبنــى الاقتصادية، والبنى الفكر-نفسية في الثقافة.

ولأنَّ الفكر العربي- أخيراً، ما يزال عاجزاً عن أن يبلور تصوّراً بنيويّاً لمشروع ســياسي أو اقتصادي، أو لدراسة قصيدة، أو لإنشاء رواية، أو لإنشاء جامعة أو مؤسسة تجارية أو عسكرية. (المرجع السابق نفسه ص 9-8)

منظورٌ جديدٌ:

تأسيســاً على ما قــدّم المؤلف في كتابه عــن البنيوية فإنَّــه يحاول – كما يقول – تنمية منظور جديد لبنية القصيــدة العربية. وهو يســمّي هذا المنظــور بأنَّه "منهــج في الاكتنــاه" أي أنَّ البنية هــي آلية للدلالة وديناميكية لتجسيد الدلالة.

وهو يعني بسلســلة المكوّنــات الجذرية والعمليات المتصلــة والتفاعــلات التــي تتكامــل لتحــول اللغة – بمعناهــا الأوســع – إلى بنية معقدة تجسّــد البنية الدلالية تجســيداً مطلقاً في اكتماله. ويحاول المؤلف هنا أن يخرج بالصورة الشعرية التي يركّز عليها كثيراً، من كونهــا ظاهرة وحيدة البعد تقــرر معنى ما، إلى بنية معقدة ضدية قد تكون العلاقات بين مســتويي بنيتها – المعنوي والنفسي – علاقات تناغمٍ وتنامٍ، وقد تكون علاقات نفي وتناقض.

عبد القاهر الجرجاني منظراً بنيويّاً:

يــرى الدكتور كمال في كتابه هــذا أنَّ الثقافة العربية المعاصرة لم تســتطع حتى الآن – هكذا – أن تشتمل التراث الفكري والفلســفي الأوروبي جيداً، وأنَّ التراث اللغــوي النابع مــن "فردينايد دوسوســير" – ما يزال غريباً عليها غرابة شبه مطلقة، وإن كانت أهم أسسه النظريــة جزءًا من التراث اللغــوي العربي كما يتبلور في عمل ناقد فذ هــو عبد القاهر الجرجاني في كتابيه "أسرار البلاغة" و" دلائل الإعجاز ".

ولهذا فهو يرى أن تقديم البنيوية على مستوى نظري صرف يصبح غير ذي جدوى كبيرة. ولكنَّه يؤثر تقديمها من خلال تحليــل بعض النصوص الشــعرية العربية المعروفــة في الفصل الرابع مــن كتابه، لأنَّ غرضه كما يقول هو اكتشاف ظاهرة معينة وتمييزها بدقة، مثل " ظاهرة الأنســاق البنيوية الثلاثية " وهي ظاهرة – كما يبدو – متجذرة في الفكر الإنساني كله.

ويتناول المؤلف في كتابه أربعة أبعاد هي:

1- في الصورة الشعرية.
2- في الفضاء الشعري.
3- في بنية الإيقاع الشعري.
4- في الأنساق البنيويّة.

أبعادٌ وتعليقاتٌ:

والآن؛ يمكــن لي أن أتنــاول البعــد الأول مع التعليق عليه، لأنفذ إلى البعد الثاني وهكذا.

البعدُ الأولُ: الصورة الشعرية ومستوياتها:

يرى المؤلف أنَّ الدراســات البلاغية للصورة الشعرية قد ركّــزت على الطبيعة الزخرفيــة للصورة في التراث العربي باســتثناء دراســات عبــد القاهــر الجرجاني. والصورة هنا لها مستويان كما ترى البنيوية:

الأول: المعنوي.

الثاني: النفسي.

والحقيقة أنَّ القارئ لأفكار المؤلف وتحليله يعجب بها إذا نــسي أن ناقدين معاصرين يريان: " أنَّ النقّاد بعد "فرويد" وعمله يظهرون ميلاً واضحاً لاعتبار كل صورة شــعرية كشــفاً للاوعي". (المرجع الســابق نفسه...) ولهــذا؛ يجب وضــع توازن معقــول لتجنب الاهتمام البلاغي الصرف بالصورة الشــعرية من جهة، واستقاء "السيرة النفسية" من الصورة واصطياد "الرسالة" التي تكمن فيها من جهة أخرى.

وإذا ما عرفنا تأثير نظريات "فرويد" وتحليله النفسي، فإنَّنا نصل إلى القول إنَّ الشــعر العــربي غنيٌّ بالصور الشــعرية الرائعة التي يدرك العربي بسليقته أبعادها ومراميها، إن لم تكــن معقدة مبهمة كما قال أحدهم لأبي تمــام قولته المعروفة: لِمَ لا تقول ما يُفهم؟ .. وإن كان الجــواب معروفاً أيضاً وهو: لِمَ لا تفهم ما أقول؟ وهذا يعود بنا إلى عملية الإبداع والخلق عند الشعراء وخضوع ذلــك لثقافاتهم ومدى قدرتهــم على توليد الصــور الشــعرية التي توضح المراد منهــا أو تثبته في نفس المتلقي كما يقول "ماكنس" في قولته السابقة.

والمعــروف أنَّ قصيدة النثر عنــد أدونيس هي خروجٌ عــلى الــتراث الفكري والنفــسي العربي الــذي يحاول المؤلف أن يقول إنَّه تراث سطحي فج لأنَّه انطلق من فكر ترقيعــي أو توقيفي في أفضل أحواله، ولا ســيّما في المئة ســنة الأخيرة والتي يســخر منها المؤلف لأنَّها فــترة "منجزات عصر النهضة العربيــة"، وإذا كان من لــوم فإنَّه يوجّه إلى قصــور الناقدين العرب في توجيه المبدعين الوجهة الصحيحة التي رآها المؤلف، وإن كان الــصراع ما بين المبدعين والناقدين يلعب دوراً كبيراً في عــدم تأثير النقد كثيراً في الإبــداع لخصيصة في النفس العربية وهي تعاظم الأنا، نتيجة الضعف السياسي.

أمَّا بالنســبة للمســتويين المعنوي والنفسي، فقد قيل منــذ القديم في النقد العربي وإن كان جزئياً لكنَّه -كما أرى ويرى غيري- غنيٌّ بالأبعاد النفســية للشعر، فهم يقولــون: المعنى في قلب الشــاعر أو نفس الشــاعر، وهــذه دلالة على أنَّ الصور الشــعرية التي يفهمونها مبــاشرةً ويدركون معناهــا المباشر تظــلُّ لها دلالات أخرى نفســية خافية غامضة لا يســتطيع الإنسان أن يعرفهــا تماماً، وإن كان يحاول دائماً تفســيرها بوجوه عدة. ولذا فقد كثر الشرّاح للشــعر قديماً واختلفوا في فهم المعاني والدلالات النفسية للألفاظ.

وحتى الخصائص الحسّية التي يرى المؤلف أنَّ التركيز عليهــا في النقد العــربي قديماً وحديثاً هــو عيبٌ من عيوب هذا النقد السطحي المباشر، هذه الخصائص لا تعني فقط مشابهةً بين صورة تتشكّل في المكان لتناظر بأبعادها وتفاصيلها صورة، أو تشــكلاً آخر في المكان، لعناصر أخرى. ولا تعني أبعاداً حســية هندسية مثل الصورة في بيتي ابن المعتز:

قد انقضت دولة الصيام وقد

بشر سقم الهلال بالعيد

يتلو الثريا كفاغر شره

يفتح فاه لأكل عنقود.

بل إنَّ لهذه الصورة أبعادها النفسية والمعنوية، فنحن في تحليلنا نقول إنَّ الصورة تثير في الذهن أشياءَ كثيرةً؛ حركةً، وأشكالاً وفرحاً ومرضاً وغير ذلك.

ومن حيث الدلالة النفســية فهي موجودة في الشــعر العــربي يعرفهــا العربي بســليقته الذكيــة وتبحره في تقليب وجوه القول بأســاليب العربيــة الكثيرة. وقد

أخذ المؤلف مثالاً ناقشه ببراعة وذكاء؛ عبد القاهر الجرجاني ليدلل على وجود المستويين اللذين ربما ظنَّ الأوروبيون أنَّهما بدعٌ من البدع التي يفاخرون به.
والبيت المثال هو:

" نعمةٌ كالشمس لمّا طلعت

تبث الإشراق في كل بلد".

يقول الجرجاني: "وههنا شيء آخر وهو أن تشبيه النعمة في البيت بالشمس وإن كان من حيث الغرض الخاص، وهو الدلالة على العموم فكان الشبه الآخر من كونها مؤنسة للقلوب وملبسة العالم البهجة والبهاء كما تفعل الشمس حاصلاً على سبيل الغرض وبضرب من التطفل، فإنَّ تجريد التشبيه لهذا الوجه الذي هو الآن تابع وجعله أصلاً مقصوداً على الانفراد، وهو مألوف معروف كقولنا "نعمتك شمس طالعة" وهذا ما يمتاز به الشعر بشكل عام، والعربي منه بشكل خاص، وهو تجريد المشبهات والمشبهات بها من كثير من خصائصها أو (مجال علاقاتها المتشابكة كما تريد البنيوية)، لذا فإنَّ الشاعر العربي قد درج على حذف المشبه به أحياناً وإبقاء شيء من لوازمه أو صفاته، فيما يسمّى بالاستعارة المكنية (المخفية) وهي صورة طبعاً.

وفي الحقيقة؛ فإنَّ المؤلف يحاول دائماً إنصاف الجرجاني لأنَّه يمثّل نقطةً مضيئةً في تاريخ النقد العربي كله؛ مما يدلك على خروج الفكر عن مرحلته وظروفه الموضوعية (سياسية واقتصادية وغيرها) مما يشي بقصور الناقدين العرب في أي زمان ومكان، وعدم استطاعتهم تجاوز المرحلة الصعبة في حياتهم.

البعدُ الثاني: في الفضاء الشعري؛ دراسةٌ في فضاء القصيدة.

ويتناول المؤلفُ في هذا البعد من دراسته شيئاً مهمّاً وهو سمة النصوص الأساسية للوجود وهي: الثنائية. وهو يأخذ مثلاً على ذلك أبياتاً لتميم بن مقبل عنوانها: "الدهر والموت": يحلّلها معتمداً على الثنائية فيها، و(نختار منها بيتين):

"وما الدهرُ إلاَّ تارتانِ فمنهما

أموتُ وأخرى أبتغي العيشَ أكدَحُ

وكلتاهُمَا قد خطَّ لي في صحيفتي

فلَلعيشُ أشهى لي ولَلموتُ أروحُ".

وهذا التحليلُ -لعمري- جديدٌ في شعرنا بهذه التسمية الرائعة، وهذا العمق الفلسفي للقضايا الوجودية التي يطرحها الشعراء العرب كونهم جزءاً من الإنسانية كلها، يعانون ما يعاني أي إنسان في الوجود، وهذه شهادة للشعر العربي بعمقه وقوة تناوله لقضايا الحياة والوجود. يقول المؤلف:

"تتحرك هذه الأبياتُ في فضاء من التصوّرات الأساسية للوجود سمتها المميزة أنَّها تصوّراتٌ ثنائية، أي أنَّ الكينونة الإنسانية في رؤيا الشاعر كينونة في سياق من التوتر الحاد الممزق الذي ينشدُّ إلى قُطبين يستقطبان الحسَّ والانفعال والإدراك وهما لذلك، يستقطبان اللغة نفسها. ويتقاطع هذان القطبان في نقاط مركزية تعمّق مأساوية الرؤيا وشموليتها. (المرجع نفسه ص 65)

وهكذا يدلنا المؤلف على الثنائية والضدية وهو ما تسميه البلاغة العربية "الطباق" مؤكداً على ضرورة دراسة شاعر مثل أبي الهندي دراسة نفسية يرفضها كثير منا لاعتيادنا السطحية في حياتنا وفي كل أمورنا.

البُعد الثالثُ: في الإيقاع الشعري.

يحاول المؤلفُ هنا أن يطوّر الإيقاع الشعري العربي ويقول: "إنَّه قد أمكن صياغة مبدأ للتطور الإيقاعي، هو مبدأ "التركيز" الذي يقرّر أنَّ تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكلات الإيقاعية، هو النمط وحيد الصورة (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تفعيلة واحدة عدداً من المرات) وهذا يصدق على الشعر الحديث.

هذا التركيزُ سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكلات الإيقاعية، أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، وخلق تنويع إيقاعي غني.

وهذه المسألة تؤدي بنا إلى الصراع بين القديم والجديد، والثابت والمتحوّل في فكر هذه الأمة التي امتدح شعرها العمودي المقفّى كثيرٌ من الغربيين المنصفين مثل "غوتة" الألماني وغيره.

ويرى المؤلفُ أنَّ تركيز الشعر الحديث على البحور وحيدة الصورة أدى إلى تمزيق بنية البحور الممزوجة (هكذا يسميها)، وتطويرها باتجاهات حاول هو وصفها بصياغة قوانين بنيوية أساسية لتطور الإيقاع.

ولي أن أقول هنا إنَّ الشعر الحديث وعلى يد أهم رموزه الأوائل (السياب) مزج ما بين البحور القديمة ووحدة التفعيلة وليس البحور الجديدة كما يسميها المؤلف هنا، ولم يقصد السياب حيث كتب أوّل قصيدة حديثة أن يمزق البحور القديمة، أو أن يخرج على عمود الشعر العربي بتحطيمه كليّاً. وللحقيقة فإنَّ من لا يعرف كتابة الشعر القديم الجيد لا يستطيع أن يسمّي نفسه شاعراً إذا قلّد المحدثين، والواقع يشهد بذلك، حيث تراجع الشعر الحديث على يد الأدعياء وهم كثر، وحيث اعترف سميح القاسم مثلاً بأهمية القصيدة القديمة وكتبها بالطبع هو وغيره من الأعلام في الشعر الحديث كدرويش وغيره.

أمَّا إذا كانت المسألة تكتيكاً وصناعة فلنا أن نأخذ مثالاً مما طرحه المؤلف هنا عن أهم قانون بنيوي لتطور الإيقاع في الشعر العربي اليوم وهو قانون يقول: إنَّ أكثر طرق تجاوز البنية الإيقاعية السائدة بداهة وطبيعية في البحر النابع من تكرار الوحدة المؤلفة من المزدوجة (SL) أو (فاعلن) هو إدخال وحدة تركيبها عكس، لتركيب عنصري المزدوجة (LS) أي من النوع (LS) في بنية هذا البحر. بمعنى أن ندخل (علن / فا) = (فعولن) في تركيب هذا البحر، لأن (علن / فا) تتألف من القوانين (فا + علن) باتجاه أفقي معاكس لِ (فاعلن) وهكذا يتشكل المتدارك كما يتوقع من: (فاعلن فاعلن فعولن فاعلن أو فاعلن فعولن فاعلن فاعلن) أو أي صورة أخرى ترد فيها فعولن في سلسلة تشكل حلقاتها الأخرى (فاعلن).

وتظهر الدراسةُ أنَّ هذا قد حدث عند (أدونيس) ولا يمكن كما أرى أن تشكل ظاهرة التركيز الشعر الحديث كما يقول المؤلف على (فعولن) في المتدارك ربما بتأثير شعر أدونيس كما يرى المؤلف أيضاً، لا يمكن أن يشكل ذلك إلا ظاهرة محدودة جداً لها شروطها الموضوعية التي تحكم تشكل الشعر الحديث بشكل عام كما أرى.

ويشهد بذلك المؤلف نفسه حين يقول: "إلا أنَّ فتحة ظاهرة ينبغي أن تؤكّد هي أنَّ الافتعال من (فاعلن) إلى (فعولن) يكاد حتى الآن يقتصر على هذه التفعيلة

ولا أعرف أمثلة للتحرك من (فعولن) إلى (فاعلن).
حيــث لم تتحــوّل (فعولن) في المتقــارب إلى (فاعلن)؛ وللحقيقــة فإنَّ المؤلف يربط هــذه الظاهرة الجزئية بالبنية الإيقاعية للشعر العربي كله.

البعدُ الرابعُ: في الأنساق البنيوية.

يقول المؤلف: "تحتلُّ دراســة الأنساق مكانةً بارزةً في النقد العــربي الحديث، وبخاصة النقد البنيوي والنقد التحليلي النابع من علــم اللغويات كما طوّره "رومان ياكوبســون". أمَّا في الدراســات العربيــة، فإنَّ مفهوم النســق ودوره في تشــكيل بنية العمل الأدبي ما يزال شبه غائب. (م.ن.ص108)

ولا تقتصر الأنســاقُ على الشــعر وحــده، بل تتعدى ذلك إلى الحكاية الخرافية وحكايات الأطفال والحكاية الشــعبية والروايــة والقصة. وهناك ميــلٌ لدى الفكر البشري إلى تشــكيل الأنساق في كل إبداع له، وطغيان أنساق معينة دون أخرى على أنماط معينة، ثم إمكانية تجســيد هذه الأنســاق مثالاً حيّاً للأنساق في الشعر، مختاراً قصيــدة إفريقية قديمــة ذات منابع جماعية. عنوانها "أغنية إفريقيّة".

"في الزمن الذي خلف فيه دنديد جميع الأشياء
خلف الشمس
والشمس تولد، وتموت، وتعود ثانية
خلف القمر
والقمر يولد، ويموت، ويعود ثانية
خلف النجوم
والنجوم تولد، وتموت، وتعود ثانية
خلف الإنسان
والإنسان يولد، ويموت، وأبداً لا يعود ثانية".



الخاتمة؛

يقــول مؤلفُ الكتاب: أنَّ البنيويــة هي ثالثُ حركات في تاريــخ الفكر الحديث، يســتحيل بعدهــا أن نرى العالم ونعاينه، كما كان الفكر السابق علينا يرى العالم ويعاينه، وهذه الحركات الثلاثة هي:

1- الماركسية - كونه شيوعيّاً.
2- الفن الحديث.
3- البنيوية.

وهــو يــرى أنَّ الفكــر العــربي تطغى عليــه الجزئية والسطحية والشــخصانية. وهو فكرٌ (ترقيعي)، ناسياً أنَّ الفكر العربي (دينيّ) في المقام الأول، وأنَّ الدين هو الذي نقل العــرب من فكر جاهلي إلى فكر يتعمق في الكون والحياة والانسان، وأنكر فكرة أنَّه فكرٌ ربانيٌّ في الأســاس، ولكن تقليد العرب للغرب وفعل الاستعمار جعــل العــرب يتبعون ما سُــمّي بالحضــارة الغربية المادية.


إبداع
علي البتّيري / عماد مدانات / حاكم عقرباوي/محمد نصيف
علي كنعان / عاصم العطروز / فتحي الضمور/ باسم سليمان
سهير الرمحي

غزةُ بكاملِ جراحها

علي البتّيري *

* شاعر أردني

لغـزةَ أن تركـبَ البحـرَ ليـلاً
بكامـلِ مـا أثخِنـت مـن جـراحٍ
تقـولُ وقـد ثَقُـلَ السـمعُ فينـا
أيـا عـربَ الصمتِ لا تتركـوني
ألستُ لكـم في العروبـةِ أختـاً؟
يجـرُّ الطغـاةُ إلى الحـرق شـعري
يديـرونَ نـاراً مـن الحقـد حـولي
وأنتـم بعينـي أسـودٌ ولكـن
فـلا مـن يمـدُّ يـداً لجراحـي
أفيقـوا اسـمعوني وإلا دعـوني
أقـاومُ وحـدي وكل الجهـات عليَّ
دعـوني فـإني يتيمـةُ حـرب
لي اللـهُ فهـو المعينُ المرجّـى
فيـا ربِّ كـن لي النصيرَ فقومـي
أيـا عـربَ الخـوفِ لا تندبـوني
وإيّاكمـو أن تنوحـوا علـيَّ
صُلبـتُ وشُـبِّهَ للصالبيـن
تسـيلُ دمـوعُ جراحـي ولكـن
ولا وقـتَ عنـدي لبعـض العتـاب
أنـا في أمـس احتياجـي لقلـبٍ
أنـا أختُكـم في الجـراحِ وجرحـي
فـلا تتركـوني أضُـمُّ صغـاري
أعللُهـم حـين أغـلي حصـايَ
أطمئنُكـم فاطمئنّـوا علـيَّ
سـأعرفُ كيـفَ أدجِّـنُ مـوتي
وأعـرفُ كيـفَ أحـوِّلُ نـاري
فيـا عـربَ اللغـوِ خلـو اللسـانَ
ويا عـرب الضعـفِ قـوّوا القلوبَ

عـلى زورقٍ طافـحٍ بالدمـاءِ
وآخـرِ مـا احتملـت مـن عنـاءِ
ومـاتَ مـن القهـرِ رجـعُ النـداءِ
لنـارِ الغـزاةِ ودونَ افتـداءِ
ألسـتُم كـما قيـلَ لي أقربـائي؟
وعـن جسـدي ينزعـونَ ردائي
ويشـوونَ لحمـي بألـف اشـتهاءِ
نيـامٌ وقـد فـاضَ نهـرُ الدمـاءِ
ولا مـن يـردُّ جحيـمَ بـلائي
لحـزني ومـوتي ألاقـي انتهـائي
عـدوٌ أمامـي وخصـمٌ ورائي
فـلا تقهـروني وربِّ السـماءِ
وإنّي إليـهِ رفعـتُ دعـائي
كسـيلٍ عريـضٍ هزيـلِ الغثـاءِ
ولا تكتبـوا في القصيـدِ رثـائي
وإيّاكمـو أن تقيمـوا عـزائي
بـأني انتهيـتُ وحـان فنـائي
عليكـم وليـسَ عـليَّ بـكائي
فهـذا الجحيـمُ شـديدُ البـلاءِ
بدقاتـه خفقـةٌ مـن وفـاءِ
يحـنُّ إلى لمسـةٍ مـن إخـاءِ
عـلى ظمـأٍ دون طيـفٍ لمـاءِ
بقـدرٍ حزيـنٍ شـديدِ الخـواءِ
فعمـري مديـدٌ طويـلُ البقـاءِ
سـأعرفُ كيـفَ أردُّ فنـائي
إلى جنـةٍ مـن دمِ الشـهداءِ
حصانـاً يصـون دم الفصحـاء
ولا تُغمضـوا العـينَ عنـد ابتـلائي



الصبرُ صديقٌ مخلصٌ

عماد مدانات *

* كاتب وفنان تشكيلي أردني

سـأتركك معلقـاً كمنديلِ جنـديٍّ غائبٍ
داخل الصورة، أمسـحُ عنـك غبارَ الوجعِ
كلَّ صبـاح، وأتلو عليك صلـواتٍ عاجلةً
من بـاب التفاؤلِ وراحـةِ الضمير- الذي
ينامُ عادةً في حشـائشِ الضباع وأنسـاه -
أركلُ كلَّ من حولك بنوى التمر، ومواسمِ
الرياح، والهواءِ الفاسـد؛ كي تنامَ كأطفالِ
النعمة قريرَ البال، مُخدَرًا بعطر الفراديس
والانتباه.

ربما أرقـصُ حولك في المسـاء بلا لحن أو
أغنية، بالإشارةِ والتلميحِ، والنقرِ على حافة
الهـواء، ليس من باب التشـفّي والإثارة،
ولكن إمعانـاً في إدارة الطقس والتدريب
على صياغـة الوقت في مفاصل الرواية كي
تضيء في الخاتمة.

* * *

أنت أيّها الرجلُ الملتحـي كرأسٍ إغريقيٍّ
مخبأ في غابة!

يـا صديـقَ الـبراري والرعـاةِ والمواويلِ
الحزينة، كم أُشـفقُ عليك كما أُشفقُ على
فرسٍ مُتعَبةٍ من الهَجرِ، وسلحفاةٍ سقطت
على ظهرها بلا رأس في وادٍ غريب..

سـتظلُّ وحيداً بلا سـبب، تـأكلُ جبهتك
ديدانُ المسافات ويشربك الظمأ!

ولا يتبعـك أحـدٌ سـوى ظلـك المائـل،
وخطواتك الراجفة.

كلُّ شيء مبـاح لمـن سـكبوا الغربـةَ في
حقائبهم عن طيب خاطر.

كلُّ شيء متاح!

النسيان والوجع والهزيمة!

والتشـفّي بأصابـع القدمـين ومعطف
الذاكرة!

حتى البكاء والضحك بلا سبب!

جَـرِّب مـرةً واحدةً أن تخـدشَ بإظفرك
أعشـاشَ القلب وأقفالَ الشرايين التالفة،
جَرِّب لربما تقع على ما فاتك من الماء على
الأرصفـة، وأنت تركضُ في المخيلة وعكس
الريح كمخبول شريد!.

بلا جدوى!!

بـلا موت قريب يُشـبع رغباتـك في قهر
أبطال الأساطير وهجير الألم.

مهيأ للفزعِ والهروبِ كقُبرةٍ نائمة
تشكو للريح نقمةَ الغدر وخيانةَ الناس.

ثـم تنـسى وجوههم عنـد أول منعطف
يقودك إلى المقابر العتيقة، ويلبسك الفَزَع
كمن وقع في فِخاخ الثلج!

امكث قليلاً كمن تدرب على الصبر
امكث قليـلاً حتى تعيدَ لأنفاسـك نكهةَ
الزفير وخفةَ الهواء.

امكـث قليلاً حتـى تبتعـد المدائن عن
دخانهـا، وتجتمع الجهـات لتُعيد دفنها
بالشـتائم المؤجلة، والبخور السـائل من
حطب الكارثة.

* * *

سـأتركك معلقـاً كمنديل جنـديٍّ غائبٍ
داخل الصورة كالمعتاد، وأكشـفُ وجهك



وعظـام الصدر لتبدو عارياً كالذبائح المعلقة، وأقرأُ عزيمةً نافعةً للجدران المحايدة بلحن بطيء بلا طَرب، وأغسـلُ الغبارَ بملحِ الطفولة وطيشِ البنات؛ لتصحو من التسـكع والطواف فتنجو من الظلام.

حتى تعلن توبتك للنسـيان بكل الخطايا اللعينة خاشعاً كنبـي قديم، ويغـدو وجهك أكثرَ ملوحـة بدمع التوبة، وأنت تُعدُّ خيولك لمواجهة الصبر بجثة نائمة.

* * *

الصبرُ صديقٌ أخرسُ كثيراً ما انتظرناه عند النهايات لغيابه المتكرّر في البدايات، ونفـوره العجيب من المواقيت، ربما لا تليـق بهيبته أقدامنـا العجولة، وأصابعنـا الغارقة في الخيانـات وهي تقفز أمامنا لاقتناص سـيرة الغائبين عن مرمى البصر، ثم نقذفه بالشكوك والسؤال!

كثيراً ما كان صبوراً كملاعب الصغار، وكنا أشقياء في العلن. ربما قطعنـا إبهامَه قبل صلواتِ الفجـر وطرحناه حزيناً عند حافةِ النهر، واكتفينـا بصورةٍ ناقصةٍ عن أحواله، ولم نصغُ لأحشائه وهي تتآكل على سجادة الهجير.

كان لا بُدَّ أنَّه في حرزه البعيد!

كان لا بُـدَّ له أن يبتعـد عن خناجرنا الدامية ولا يكترث؛ لأن مـاءً جفَّ في عروقه، وجمراً خبيثاً شـبَّ في عينيه ولم يعاتب أحدا.

هناك تكون الأشباهُ وأضدادُها مُصفّاةً من المعنى المألوف في السِنة البدو عند الرحيل، حيث العدالة أوزان من ورق، والأكاذيب شـجر في حقول التعزيات، والقبائل المتحدرة من خلف التلال بلا هُوية أو جنس، مجرد زوبعة تمسحها الريح في ثانيتين.

لنترك الصبرَ إذن يلهو في طفولته على تراب العمر

لنتركه في حاله

ونمضي!!.

ثلاثُ قصائد

حاكم عقرباوي*

* شاعر أردني

1

لستُ من أيّ نسيجٍ

ولمْ تحكْني

آلهةُ الرِّمالْ.

أنا خيطُ الضَّلالةِ

كلَّما انقطعَ السؤالْ.

2

تأخَّرتُ قليلاً

ربما سنةً أوْ سنتينِ

كنتُ أشمُّ عطرَكِ

في الحقولِ القريبةِ

لكنَّني كنتُ عالقاً

بأشواكِ الحياةِ

الحياةِ التي أضعتُها

وأنا أعدُّ أصابعي

خيبةً خيبةً

لو جئتِ اليومَ

لقلتُ تأخَّرتِ قليلاً

فلقدْ قضمتُ أصابعي

وسقطتُ في حفرةِ الندمْ.

3

أيُّها الحبُّ

فلتقفْ قريباً

من العتبةِ

سنخرجُ معاً

لالتقاطِ الصُّورِ

الصُّورِ التي سَقَطَتْ

من الذاكرةِ

وسنعودُ إلى المنزلِ

نُجفِّفُ أحلامَنَا

حُلُماً حُلُماً

كما لو كنَّا

نستعجلُ الرَّحيلْ .

أيُّها الحبُّ

أنا مثلُكَ تماماً

ليسَ لي بلدٌ

ولي عُمُرٌ قابلٌ للطَّيِّ

وخزانةٌ مُشرَعَةٌ

على رصيفِ الحكايةِ

خُذْ ما شئتَ مني

فلستُ إلا مثلكَ

عابرٌ طواهُ الأملُ

وضيَّعهُ الدَّليلْ.

العراقُ وحبيبتي

محمد نصيف *

* شاعر عراقي

سِحْرُ الجمالِ بمقلتيكِ ينادي حتّى سكبتُ براحتيكِ ودادي

وعلمتُ أنَّ طريقَ عشقِكِ متعِبٌ فَالْتَاعَ في الصبرِ الجميلِ فؤادي

وعزمتُ أنّي سوفَ أجتازُ الذرى وأنالُ مِنْ كَفِّ المُحالِ مُرادي

والقلبُ شادٍ في هواكِ نشيدَهُ أصغي لقلبٍ في غرامِكِ شادِي

مِنْ دَفْقِ شرياني أسطّرُ أحرفي وأذيبُ قلبي في مَسِيلِ مِدادي

طوفي على ظمأِ السِّنينَ سحابةً أنا منذُ أعوامٍ لغيثِكِ "صادِي"

كُوني بلادي قد سئمتُ تغرُّبي مِنْ بعدِ ما سرقَ اللّئامُ بلادي

مُدُنُ التغرُّبِ أَشعلتني جمرةً وذرتْ على فوضى السِّنِينَ رمادي

جمرُ الفراقِ المُرِّ يَحرقُ أَضلعي ويكادُ يسلُبُني الفراقُ رشادي

كُوني الصديقةَ إذْ تخلَّى صاحبٌ وكبا بأرضِ الرافدينِ جوادي

مُدّي يديكِ وهدهدي وجعَ الهوى عَلّي بدفئِكِ أَستعيدُ رقَادي

أَدمتْ نصالُ النَّائباتِ تجلُّدي وفقدتُ في دربي الطويلِ عمادي

غُصَصُ الحياةِ مِنَ الشرابِ تُذيقُني مُرًّا وتمزجُ بالمواجعِ زادي

أَقْضي لياليَّ الطوالَ مناجيًا فيها الأَسَى وبها النديمُ سهادي

عاندتُ في حُبِّ العراقِ مصائبي جَلْدًا ولم تُلِنِ الجراحُ عنادي

وعروبتي ظَلَّتْ تَعِزُّ بِضادِها وحفظتُ في لَغْوِ الأعاجِمِ ضادي

وإذا رأى الناسُ السكوتَ سلامةً سأظلُّ في صدرِ الجموعِ الحادي

وأظلُّ أبذرُ في العراقِ مطامحي حتّى يُتَوّجَ بالفَخَارِ حصادي!.

عصفورةٌ ميتة

علي كنعان*

* شاعر أردني

جمع الليلُ أذيالَه وترك على شفتيه إشارة.
جزيرةٌ قريبةٌ من مطلعِ الشمس
عصفورةٌ تعلّمُ صغارها...
حربٌ تسعّرت حتى صار العشبُ قرمزيّا!.
جرحٌ حاكت جوانبه شفتان حزينتان
عصفوران مهملان يُخفي الظلُّ ما يفعلا
موقدٌ يراقبُ أشعةَ النارِ ووجهها الهادئ
عصفــورةٌ كحّل النعــاسُ عينيهــا وأثقل أجفانها.
امنحي الثيابَ وعيها ودعيها ترحل
دعــوةٌ تتجه للعلي، وقلــبٌ مطمورٌ تدلُّ عليه شجرةٌ عاريةٌ تطلب استرجاعَ أوراقِها
عصفورةُ أزقةٍ تتشبث
تراقبُ الأغصانَ واقفةً عن بعد
تبكي من أجلها وتجمع حروفها في عباراتٍ مستوحشة
هي نافرةٌ منه
غضبى عليه
لم يســمعها عندما نادته في الشوارع على رؤوس الأشهاد.
إلى متــى تضجّين وليس لديه ســوى كلامٍ بشريٍّ يصوغُ به أحلامك؟.
أمامَ الأقفاص في ليلٍ مظلم وحدها وقفت تحفظ شجرة خائفة.
وضع يديه على عينيها ولما رفعهما
وجدها ســائرةً على مهــل والأملُ يركض أمامها
وجهك معبدي ومسكني المقدس قلبك
قُدني
علِّق جثتي فوق أسوارك
دع روحك تسم روحي بالشهادة
استيقظت محبتها
هدمت الحواجز وأسفت على عمر صرفته
مستســلمةً لتيارات القنوط، اســتيقظت تتأمل مسيرةَ نعاجٍ فوق خطِّ الشفق.
تنظرُ من خللِ الأغصان
ثمة نجوم متناثرة على بساط أخضر
شيء لا تمحوه دموعٌ
شيء لا يميته حزنٌ
وشيء يبقى تحت الشمس باطلا.
عاريةٌ اســتأمنت بــين القضبــان المورقة
فأغمضت الأزهارُ عيونها
وشّــح القمرُ تلك الخميلــةَ بثوبٍ رماديٍّ
وبانت الخرائبُ
جبارٌ يهزأ بعاديات الليالي
هناك وسطَ الحقل
على ضفةِ الجدولِ البلوريِّ
يعلّق قفصًا داهمه الصدأُ
وفيه عصفورةٌ ميتة!.

لحنُ الوفاء

عاصم العطروز *

* شاعر أردني



مِن اليرموك تسبقني عذارى ... مِنَ الأشواقِ تُلهمني العذارى

كَرائم ما تَريمُ لها خِباءً ... وما خلعتْ على صَبٍّ إزارا

هي الغيدُ الحسانُ من الغواني ... ولا كشفتْ لعاشقِها خِمارا

قصائد لو جعلتُ لها مِداداً ... نجيعَ القلبِ منّي، لا النُّظارا

ولولا الحُبُّ ما ذُكِرتْ ربوعٌ ... ولا ناجى القريضُ بها جِدارا

ترَيْني يا ديار المجد إني ... لِما قصّرتُ أبديتُ اعتذارا

فعشقي (إربد) الشّماء عشقي ... هواكِ فلا يريم ولا يُدارى

وحبّي (إربد) الغراء حبّي ... وما أشدوه حقًا لا يُمارى

فأنتِ الحِبُّ إنْ أنْشُدْ حبيباً ... ومهوى القلبِ إذْ أبغي مزارا

بفكري والهوى وعُلا القوافي ... أسيرُ وراءَ طيفكِ حيثُ سارا

يجنُّ الليلُ لا سَكَناً لديه ... ولا وَسَناً أُحيلُ ولا غِرارا

وأرتقب اللقاءَ بشوق عانٍ ... كواهُ الليل فارتقب النهارا

امرأةٌ ليست مستحيلةً

فتحي الضمور*



لا أريدهــا جميلة، تــرى أنّ العالم من حولها منشــغل بجمالها، فيسوقها إلى آخرين؛ ليشــبعوا غرورها، ولا أريدها قبيحــة حتى لا أكــره الحياة، ولا ذات منصــب، كي لا يشــغلها ذلك عنّي، ولا ثريّــة، فترى أنّهــا بما تمتلــك من مال قادرة على احتوائي والسيطرة عليّ، ولا موظّفة، تعود إلى المنزل وتنام، فأخجل مــن نفــسي بســؤالها عــن كلّ ذلك التقصير في البيت، ولا متعلّمة، فأقضي بقيّة عمري في جــدلٍ يعكّر عليّ صفو حياتي، ولا طويلة ممتلئة، فلا أقدر على متطلبات جســدها، ولا قصيرة، فتنهال عــليّ عقدهــا، ولا ذكيّــة فأتعب، ولا

* قاص أردني

غبيّة فأموت "ناقص عمر"، وليست تغالي في النظافة، فلكم أشعر أحياناً أنّني بحاجة إلى بعض الفوضى كي أستمتع بالنظام. ولا أريدها من عائلة كبيرة، فعائلتي "في حجم بعض الورد"، ولا من عائلة صغيرة ليست في حجمه، ولا أريدها من برج القوس، ولا سمراء ولا بيضاء ولا كبيرة ولا صغيرة، ولا ولا ...

وقال لي صديقي كلّ ذلك، لمّا سألته عن الصفات التي يحبّ أن تكون في شريكة حياته، وكنّا وقتها في روسيا لشراء شهادات جامعية، إلى من يعتبرون بأنّ المال هو كلّ شيء.

كان كلّ هدفي من ذلك السؤال، استدراجه إلى الكلام عن حادثة مقتل أمّه، على يد أبيه.

لم نفترق منذ الطفولة، تلك الطفولة البائسة التي عشناها سويّاً في "الحارة"، وكم كنت حريصاً على التقرّب منه –ربما- لأنَّه أقوى مني، أو لأنَّه كان يقضي أكثر وقته في اللعب مع بنات "الحارة" الصغيرات والكبيرات، أو لأنّي كنتُ منبوذاً من قبل الأطفال، إلا بعض من بشاشته وقليل من ابتسامته في وجهي، استغلها في خدمتي له. ومع كل ذلك، آثرت صداقته على تلك الوحدة المميتة.

بقيتُ مستمعاً له، حتى تنهّد وهو يقول آخر صفات شريكة حياته، شعرتُ بأنّ تنهيدته انتزعت أحشاءه. ساد الصمتُ، وكأنّه يدعوني إلى الاستمرار لما أنا عليه من الفضول. استجبتُ لذكائه، وقلتُ له: لكنّها امرأة مستحيلة، كتلك التي في خيال درويش عندما وصفها: "لن أسميكِ امرأة سأسميكِ كلّ النساء". قال لي: درويش يتخيّل، والشعر حالة من الخيال.

لقد خُيّل لأصحاب الشيوعيّة أنّهم سيحكمون العالم، ولم يستقيظوا إلا على شتاتها وانكسارها، حتّى لم يبق منها سوى نظريّة ليس لها من أحد يقاتل في سبيلها. كصديقي الذي لعبت برأسه هو أيضاً، فخيّل إليه تلك المرأة المستحيلة، التي لم تلدها سوى قصائد الشعراء!

كانت حالته تدفعني إلى ما أريد، وتقود كلّ شيء لأرى في عينيه انكسار شخصيته وقوته. ابتلع كميّة الهواء التي أمام شفتيه كلّها، وتنهّدها كأنّه يلفظُ الحياة، فلا شيء يوجعه الآن، لا الماء، ولا الهواء، وقال بصوت الحقيقة الخجول:

كان أبي يحبّ أمّي كثيراً، وأمّي كذلك، لكنّ الحال تبدّلت فجأةً، بعد عودته من ألمانيا بقليل، ولم أكن أعرف السبب! فكبرتُ على صراخ أبي، على شتائمه التي لا تنتهي لها، لأتفه الأسباب. ضاقت أمّي ذرعاً بذلك، حتى صار الصراخُ مشتركاً، وعندما كنتُ أبكي بحرقة، كان يضربني بقسوة، فأهرب ولا شيء يعيدني إلى البيت سوى الخوف. عشرة أعوام مضت على هذه الحال، كان عليّ أن أسافر لأيّ بلد؛ للهروب منهما. حتى كان ذلك اليوم الذي أخبرني فيه أبي بضرورة عودتي؛ لأنّه أُصيب بالمرض الخبيث.

كلّ حياة أبي كانت أمراضاً خبيثة: أمّي، وأنا، والفقر، والغربة، إلّا الموت الذي كان شفاءً له من كلّ تلك الأمراض.

أراد أنْ يراني قبل أن يفارقَ الحياة. فرجعتُ؛ لأنَّه أبي فقط. دخلتُ البيتَ ولم يكن فيه سواهما، سمعت نشيج أنينه، ذهبت إليه، رأيته يلفظ الحياة من عينيه، إلا من وجهي الذي بقي فيهما. اقتربت منه،

قال بصوتٍ لم تستطع أنفاسه أن تبثّه بين شفتيه: اقتربْ أكثر. فاقتربت حتى لامس خدّي خدّه، فأمسك رأسي بيديه وشدّني برفق إليه، فصارت شفتاه تأكل أرنبة أذني، وقال: لولا أنّك تشبهني، لكنت بجوار أمّك الآن، لقد قتلتها للتوّ. أمّك كانت على علاقة بجارنا أثناء سفري. أشعرُ أنّي سأموت الآن، بل إنني متّ عندما تزوجتها. أريدك أن تسامحني على اختيارها أمّاً لك، سامحني على أنّني أبوك. لكنّي أريدك أن تعرف أنّك أكثر من أحببتُ في هذه الدنيا.

انقطع الكلام، وانقطعت أسباب الأمان، وبقيت يداه معلّقتين بأطرافي، وشلال عينيّ لم ينقطع من سقاية روحه التي لم تفارقني.

أسرعتُ إلى غرفة ثأره، ربّما هي الغريزة التي دفعتني إليها، فرأيت أمّي تغرق في دمائها التي استباحتها الطبيعة والفطرة أيضاً.

بكيتُ بكاءً مرّاً، ولم أعرف لماذا؟ اجتمعتْ في عينيّ كلّ دموع الحزن، وأسباب الوجع والنحيب. مَن الذي سأبكيه، أبي الذي أحببته الآن، أم أمّي التي ستطاردني لعنة خيانتها لأبي حتّى أموت، أم سأبكي الأمل في تبرئة وجه الطُّهر والعفّة، الأمّ؟ فلربّما رماها بما ليس فيها!

أسرف كثيراً في الشرب حتى فقد وعيه، فدخل شيءٌ من السرور إلى نفسي، وكأنّي بذلك أنتقم لطفولتي الجبانة من أوامره لي وقوّة شخصيته وهيبته، التي طالتني حتى في روسيا. ذهب في غيبوبة أحزانه، نقلته إلى مكان إقامتنا بالقرب من مهرجان "سباسكايا"، فكان أن بدأ العرض العسكريّ، الذي يتغنّى بأمجاد الماضي التي لا تسمن ولا تغني من جوع.

استيقظ صباحاً، ولم أكن قد نمت بعد، فبادرني بالحديث عن المهرجان، كإشارة منه أنْ لا أتحدّث عمّا كان بالأمس.

مضت سنة على عودتنا إلى بلدنا، وقد انصرف كلّ منّا إلى انشغالاته. كان عليّ أنْ أفهم، أنّه سينقطع عنّي، وأنّ علاقتنا لن تكون كسابق عهدها. إلى أن رأيته ذات يوم يخرج من بوابة أحد أكبر البنوك في المدينة. استوقفته، سألته عن سبب تواجده في هذا المكان، فقال إنّه يعمل في هذا البنك. قلت وهل تزوجت، أم أنّك ما زلت تبحث عنها؟ قال: لم تعد تشغلني كلّ تلك الصفات التي أريد في شريكة حياتي، فلم أعد مشغولاً بجمالها وطولها ومالها وعائلتها ولون بشرتها وذكائها وتعليمها، لم يعد ذلك كله يعنيني، بقدر ما يهمّني حجم الحياة في عينيها، بالأحرى، "تكون عينها ملانة ومش زايغة".

قلت في نفسي: لا بدّ أنّ هذا الرجل جُنّ وفقد عقله، عليّ أن أذهب قبل أن ينتهي العمل في السفارة، للحصول على التأشيرة.

قال قبل أن أذهب: وأنت متى ستتزوج؟ قلت: بعد شهر تقريباً. ثمّ سأذهب بعدها للعمل خارج البلاد.

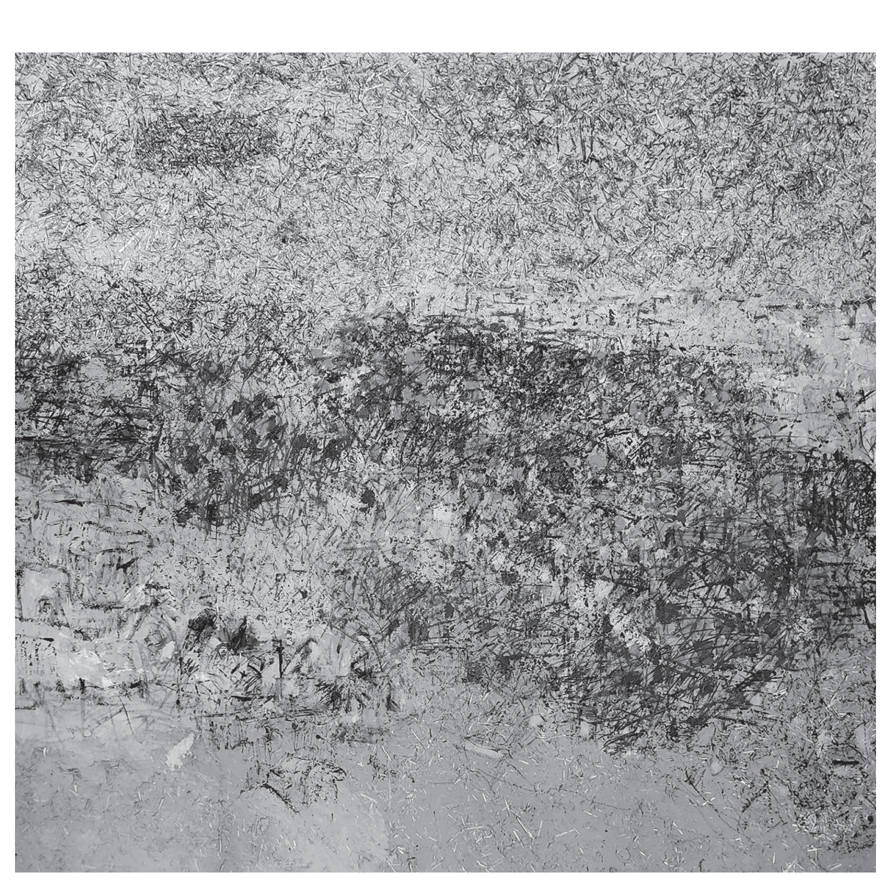
أدرتُ ظهري له قائلاً: دعني أسمع عنك أخباراً جميلة، قال لي قبل أن تقف سيارة الأجرة التي أشرت لها بالوقوف، بابتسامة خبيثة: نسيتُ أن أخبرك قبل أنْ تحصل على التأشيرة، بأنّ أقبح فتاة تعمل في المكان الذي أعمل به الآن، على علاقة مشبوهة مع أكثر الرجال وسامة فيه.

لم أكترثْ، ومضيت في طريقي إلى الغربة!

اليدُ اليُسرى

باسم سليمان*

* قاص سوري



مـا زال يتذكّـر أول بيضـة سرقهـا، وآخـر رزمة من فئـة الألف كان قد اختلسـها، قبل أن يُقبض عليه. لقد مرّ زمـنٌ طويلٌ على الحادثتين، ومع ذلك ظلّت ذكريـات سرقاته تتدفّق كحديث تلك النسـوة في صباحهن، بينما كان يسـتمع إليهن من سقيفة أحـد البيوت التي حاول أن يسـطو عليه، حيـث دفعه اسـتيقاظ رجل البيت مبكّـرًا إلى الاختباء فيها. كان يشـعر بأنّ ثرثرتهن كضرب المطارق على رأسه الفارغ، إلّا من فكرة الهروب التي ستسنح له، ما إن تغادر النسوة، مخلّفات وراءهـن المرأة وحيدة مع طفلها الصغير. حسم أمره، لا بدّ من الهروب، فأي تأخير سيرتب عواقب، ليس أولها القبـض عليه، لكنّ المرأة خرجت من البيت بعد ذهاب النسوة.

فيما كان يبتعد عن البيت، استرجع دعوات أمّه، بأن يرافقه التوفيق في كلّ أعماله! لقد فكّر بالتوبة كثيرًا، التي ستأتي يومًا كنوع من التقاعد الوظيفي، لأنّ مهنته خطرة جدًا، فالتقاعد المبكّر مسموح به؛ وخاصة، إذا ابتسم الحظّ له بسرقة معتبرة، سيقدّم استقالته فورًا، ولا بدّ أن تكون توبته نهائية، وإلّا لن يكون جديرًا بدعوات أمّه، وينتهي جاحدًا لها.

قطع استرسال أفكاره، نداءُ أحد المساجين في المهجع، الذي يحتوي على عشرين سجينًا، تكاد تكون السرقة القاسم المشترك بينهم، ليخبره بأنّ إبريق الشاي قد جهز. رفع جسمه المتثاقل عن السرير المعدني وخطا عدّة خطوات نحوه، ونطق بهدوء: "شكرًا يا أبو حميد".

جلس قربه وبدأ ارتشاف الشاي. أبو حميد هو من حماه ودافع عنه لحظة دخوله المهجع، قائلًا بصوت عالٍ: الذي يمسّه، يمسّني.

كان أبو حميد، المسجون الوحيد عن جريمة قتل، لذلك هابه الجميع، وكثيرًا ما افتعل لحظات غضبٍ أطاحتْ بأجساد سجناء صغار الحجم في الهواء، فكانت هذه التمثيليات الرادع النهائي لكلّ من يفكّر أن يتحرّش به، أو أن ينصّب نفسه معلّمًا عليه، وفي الوقت نفسه لم يطلب الزعامة، هكذا كفى أبو حميد رفاقه بالمهجع شرّه، وهم بادلوه بالمثل.

سأله: لماذا دافعت عني؟

نظر أبو حميد إلى يد "مظهر" اليسرى المقطوعة من الكوع؛ قائلاً: بسبب هذه اليد المقطوعة! أنتَ؛ أخذتَ جزاءك. وسجنك هنا، ظلم بحقّك.

أحنى مظهر رأسه، حرّك يده اليمنى، ومن ثمّ نقل نظره إلى الفراغ الذي كان من المفترض أن تملأه يده اليسرى، التي مازال يحسّ بعظامها المهشّمة وآلامها المبرّحة، ويرغب أحيانًا بحكّ باطن كفّها، لكن الأقسى كان يحدث عندما يداهمه شعورٌ بأنّ أصابع يده اليسرى تحترق، فيهرع إلى دلو ماء من أوهام الخيال، يبرّدها فيه. هذه الأحاسيس والمشاعر كان الطبيبُ قد أخبره بأنّها سترافقه زمنًا، إذ ستمضي فترة لا بأس بها، سيحسّ فيها، بأنّ يده ما زالت موجودة.

ليس مظهر يساريًّا، فهو لا يكتب بيده اليسرى، أو يأكل بها. لقد كانت مجرد يد مساعدة لليمنى التي يفعل بها كلّ شيء. اليسرى لاحقة، تابعة، مع ذلك أبعدها عن أعمال اليمنى، فكان لليمنى النشل والخفّة في التقاط النقود من الجيوب والأدراج المفتوحة، والقدرة على التعامل مع الأقفال، وكأنّ لها عينًا ترى بها داخل القفل. في حين جعل اليسرى خاصة باللحظات الجميلة، كأن يعطي نقودًا إلى أمّه، كان قد كسبها من عمله كحمّال. بشكل أو بآخر كان يجري فصلًا بين ما يكسبه بالحلال، وما يكسبه بالحرام.

القسمة التي شرّعها مظهر بين ما يكسبه من الحلال والحرام، كانت أقرب إلى تبييض الأموال، فهو يعتقد بأنّ إنفاقه على أمّه سيكسبه حسنات

دعواتها، كذلك ما يعطيه إلى الشحاذين والأصدقاء، سيفعل تأثير الدعوات نفسه. وكثيرًا ما رفض استرجاع ما أعطاه، وخاصةً عندما تكون يده اليمنى قد أكسبته مبلغًا محترمًا.

في ظلام المهجع، يحدّق في الفراغ، يرفع البقية الباقية من يسراه، فتبدأ الأصابع بالتشكّل؛ إبهامه الذي بصم به على أوراق للحصول على البطاقة الشخصية، بنصره الذي يضع به خاتمًا فضيًّا بفصّ أزرق، الشعيرات الموجودة على ظهر كفّه، والجرح القديم نتيجة سقوطه من أعلى الحائط وهو يتدرّب على التوازن بالمشي عليه. يحرك أصابع يده اليسرى، فيستشعر ملمس النقود من فئات صغيرة كان يعطيها لأطفال حارته، بالإضافة إلى ملمس يد حبيبته.

يحدّق أكثر في ظلمة المهجع، ليرى نفسه كالفأر الذي أمسكتْ به المصيدة. الخزنة الضخمة، قد أغلقتْ بابها بسرعة خارقة، دافعة جسده إلى الخارج من غير أن تسمح له بسحب يده.

لم يتصوّر إمكانية حدوث ذلك يومًا، ولم يره في أيّ من الأفلام التي تبتدع طرق جديدة للسرقة، والتي كان يستلهم منها الكثير؛ فأن تطبق الخزنة على يد السارق تعويضًا عن سهولة فتحها، فذلك لم يكن في حسبانه، لحظتها خرجتْ منه صرخة قاسية ارتجّ لها القصر الكبير. قُطعت يده، ويعرف الآن، بأنّ السبب كان ذلك الدرج الصغير في الخزنة الذي ما إن فتحه، حتى أطبق باب الخزنة عليه، وقطعت يده اليسرى، لا، ليس الدرج، بل الطمع! يزيح خيال يده اليسرى من أمام وجهه، محاولاً أن ينام.

****

يتمشّى مع أبي حميد في ساحة السجن؛ يدخّنان سوية. يقول مظهر لأبي حميد: مازالتْ موجودة، أحسّ بها، هذه اليد لا تريد أن تختفي.

يجيبه أبو حميد طالبًا منه الصبر، وأن يحمد ربّه، فلو كانت اليمنى هي المقطوعة، لصعبت الحياة عليه كثيرًا. يرمي عقب سيجارته، ويسحقه تحت قدمه.

- أتعرف!

- ماذا أعرف؟

يُكمل أبو حميد: لم أكن أقصد أن أقتله لكن ذلك حدث بسرعة، كأنّ شخصًا آخر فعلها، وإلى الآن، في الليل أجده يحدّق بي، بذات النظرة، فيما كنت أدفعه ليسقط من أعلى البناء الذي كنّا نعمل على تجهيزه. شبحه يلاحقني، حتى إنّني أخاف في الليل.

يصمت مظهر قليلًا، تتردّد كلمة الشّبح في رأسه، فيتذكّر كلام الطبيب له، بأنّ إحساسه بيده المقطوعة يُسمى: مرض الشّبح.

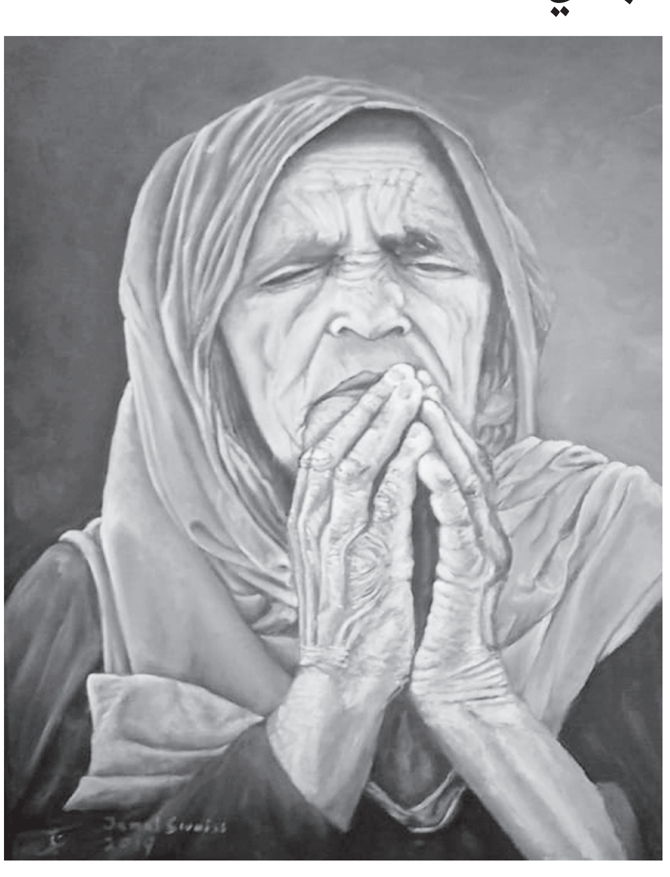
أبو حميد: الشّبح روح هائمة، لن تستقر حتّى تنتقم، وتثأر من الذي قتل جسدها.

نزلتْ كلمات أبي حميد على سمع مظهر كالصاعقة. كان يحدّق في فراغ يده اليسرى المقطوعة من الكوع، وكأنّه وجد الجواب، لماذا لم يكن الجزاء بحقّ يده اليمنى السارقة!.

قلادةُ جدّتي

سهير الرمحي *

* قاصة أردنية



تســمّرتُ في مــكاني للحظــات، فرائحــةُ ابتسامةِ جدّتي ترقص مع هذه "الخرخشة" التي تســكب دلالها على النار، فتفوح مع رائحة القهوة، وتمرُّ بشــموخ على ذكريات معتقة لتهزَّ مهدها...

لففــتُ روحي حول البيت الذي تخضّبت حجارته بالخضرة الربيعية، وبدفء مضرّج بزجاج النافذة الخشــبية، ألقيتُ شــغفي الطفولي كلَّه على تلك الابتســامة الدافئة التي ارتســمت على محيا الباب الخشبي وهو يمدُّ ذراعيه لاحتوائي...

هــذه شــجرةُ الصفصــاف ما زالــت هنا تحتضــن أحلامنــا وكلماتنــا وخربشــاتنا وتنهداتنا، ما زالت تحتضننا...

هنا تعــثرت قدمــي، كنــا ثلاثــة أطفال نتراكــض، ونتســابق، ونســقي الممــرات بضحكاتنــا المطرزة بالحب والفرح، ونحن نلتف حــول جدّتي التي كانــت ضحكاتنا حولها تزهــر عينيها وتفتح نافذة الحنان بكلماتها وأدعيتها لنا...

وحين طــرق بابَنــا "خالد ابــن جارنا أبي ســعيد" يطلبُ رغيفَ خبــزٍ كنا ما زلنا في

عراكنا وشــقاوتنا، ولكنّني لن أنسى وجهه المشرق الراضي المطمئن وهو يخرج من بوابة البيت.
أمّي بحبٍ وحنان: تعال يا خالد، تعال!
وأعطتــه قرصًا من الزعتر، ورغيفــين وضمة نعنع، وقالت له: سلّم لي على أمك.
الأماكــنُ تُحضر الأحبــة، والأنفاسُ تســتحضرهم ولو مرَّ دهرٌ...
واليوم سالت دموعُ الذكرى لتحيي المكان وليلتف فكري ونظري حول ابتسامة جدّتي، ويذهب لتلك الليلة الدافئة بحكاياها.
ونحــن نلتف حول المدفأة فرحين.. كم حدثتنا عن الماضي وهمست عن الحاضر، وبشرت بالمستقبل!!.
مــا زلتُ أذكرُ ارتعاشَ يديها وهي تُخرج صندوقًا حديديًّا صغيرًا أخفته طويلاً عن عيوننا وأيدينا، وفتحته، وتناولت قــلادةً ذهبيةً منه ووضعتها عــلى الأرض، ثم بدأت تسرد لنــا قصّتها ونحن نرقبها بحــرص وحب، وعيوننا تنظر إلى القلادة.
ســألتها بكلِّ فرح: ماذا تخبئين في داخل هذا الصندوق يا جدّتي؟
قالت بحب: طفولتي، ورسائل شوق، ورؤية كانت تشدني للمستقبل! أخبئ يا حبيبتي مفتاح بيتي في صفد، وأوراقًا من شــجرة الصفصاف التي كنّا نحكي لها أسرارنا الصغيرة، وإكليلاً من الياسمين هدية من جدك.
كنتُ فرحةً جدًّا بما رأيت. وإخواني يتبادلون الابتســامات ويتغامزون.
قال أخي بمكر: والله جدي كاين "مش" قليل!
ضحك الجميع وأختي الصغــيرة تخبئ خجلها بين يديها، ووالدي يضحك ضحكةً واســعةً كوسع أحلامنا، وينظر إلى والدتي نظرةَ حبٍّ أجمل من كلمات الغزل كلها.
نظرت الجدة إلينا بابتسامة وقالت:
- نحــن حبنا كان يكبر ونحن نلتقــط حبات الزيتون، كنا نزرعه في بيادرنا فيثمر كما الشجر...
رأيتُ في عيونها نظرة اشتياق.
ضحكنا كثيرًا، ولعبنا كثيرًا، وطلبنا منها أن تحكي لنا حكايةً مــن حكاياتها الغرائبية الليلية... كانــت ليلة مميزة جدًّا باعترافــات جدّتي وفضولنا الذي كان يشــدّنا لمعرفة تلك التفاصيل التي ما مللنا سماعها.
ودخلنــا إلى غرفنا لننام، وكل منــا يحمل حبًّا كبيرًا لجدّي وجدّتي، تركنا القلادةَ على الأرض.
الليلة لم تأت النجمات لأسلم عليها، كانت عيناي تلتهمان الدر المنثور في الســماء فغفوت. ولعلع الصوت!! انفجر عاليًّا حرك اهتزازه كل ما في الغرفة. كان مزيجًا من صراخ بشري عميق وتكسير شرس للنوافذ، وارتفعت فجأةً ألسنةُ لهبٍ لنار همجية ابتلعت كل ما في طريقها، فركضنا وكل من في البيت إلى الباب للهــروب من نارٍ لا ترحم.. رأيتُ أختي الصغيرة تبكي عند باب غرفتها تريد لعبتها، سحبتها من يدها النار ما كانت لترحمها.
وخرجنا من جحيم النار، نظرنا حولنا وبصوت واحد عالٍ ســألنا أين الجدّة؟.... نظرة عميقــة حزينة ملأت قلوبنا. دخل والدي مع فرق الإنقاذ وبكل ما أُوتي من حبٍّ حاول إنقــاذ جــدّتي وإخراجها. كانت فرحتنا كبــيرة حين رأيناه يحملها والنور ينبعث من عينيها.
كانت غائبةً عن الوعي، فأسرعوا بها للمستشــفى، ولكنَّها وصلت ميتة، كم كانت ليلة صادمة ومتناقضة!
أذكــرُ أنَّها قالــت لي: في الموقد تحــترق الذكريات، تلفح وجهكِ نيرانُ شجرةٍ جلست كثيرًا في ظلّها.
نظرتُ للســماء، فرأيتها مضاءةً بأجمل مشهد؛ لعلَّ روح جدتي كانت النجمة التي كانت تلوح لي بيدها.
وعــلى الأرض كان الصنــدوقُ الحديديُّ العابــقُ بالحب والذكريات ملاذنــا الذي يحتضن وجعنا ويحمل ذكريات جــدتي، وهو الآن في حِضن أمّــي التي وضعت المفتاح في القلادة وتزيّنت بها.

نوافذ ثقافية

محمد سلّام جميعان *

ثقافة عربية:



عالميّةُ التناص في الأدب المقارن

د.راشد عيسى

هذا الكتابُ يندرجُ في سلسلة الأدب المقارن، ويكشفُ عن جدلية العلاقة بين النصوص عبر مساراتها الأدبية والتاريخية استكمالاً للمنهجية التي تناولها المؤلف في كتابيه: وساطة الشعر في التسامح الديني، والوئام الديني في الأدب، ليؤكّدَ وحدةَ الفكر والشعور بين الأدباء عبر أنسجة نصوصهم المتلاقحة في جوهر الفكرة وخلجات الشعور.

ويرى المؤلفُ أنَّ الآدابَ تتلاقى وتتمازج في منظوماتها الفكريّة

* كاتب وباحث أردني

والشـعوريّة وفق قواعد جمالية تجعل هذا التعالق شـبكةً من المفاهيم التي يمتصّها الأديبُ، ويتجاوب معها ويتعالى عليها أخيراً، من خلال الإزاحة والتماثل. ويقـع الكتابُ في ثلاثة فصول؛ تنـاول الفصلُ الأولُ منها مفهوم عالمية التناص والمثاقفة من خلال تمهيد عرض فيه نماذج متعددة من هيئات التناص وأنماطه في الآداب العالمية، من نحو امتصاص الشـعر للفكر وتناوب الفكر والشـعر، وتنافذ الشعر مع الفلسفة، وتعالق الفلسفة بالشـعر. وقد تمثّل مؤلفُ الكتاب مفاهيم نقدية متعددة لترسـيخ مفهوم التناص عبر شواهد ثقافية مختلفة.

أمّا الفصلُ الثاني فتناول فيه المؤلفُ أثرَ شعر الجزيرة العربية في الأدب الأوروبي، كاشـفاً عمّا يمتاز به هذا الشـعر من خصائص ومزايا، موضّحاً طبيعة اهتمام الأوروبيين بالشـعر في الجزيرة العربية، كاشـفاً عن جهود المسـتشرقين والمحقّقين والمترجمين الأوروبيين. وأولى المؤلـف في هذا الفصل عنايـةً خاصةً بموقف الأديـب الألماني "جوتـه" من الشـعر الجاهلي على وجه الخصوص، باعتبار أنَّ "جوته" أوسـع الشعراء الأوروبيين انسجاماً مع الشـعر العربي قبل الإسلام، وهو ما يبدو من الشروح والتناصات التي تكشـف عن بليغ اهتمامه بهذا الشعر.

وفي الفصـل الثالـث اجتهـد المؤلـفُ في الكشـف عن ملامـح تأثر الشـعريات بالشـعر الفارسي عبر التناصات التي تبدو واضحةً في النماذج العليا الأربع التي تناولها المؤلف بالتحليل، فكشـف عن التناص مع قصيـدة "العقـاب" لناصر خسرو، ثـم قصيدة "رباعيات الخيام"، وذلك من خلال مناقشـة الزمن الخـاص، وأثر شـعر جلال الديـن الرومي في الأدب والفن، وتأثيرات شعر حافظ الشيرازي في شعر الأدب الألمـاني. وتُغطّي هذه النماذجُ الحقبـةَ الزمنيةَ من 1000 - 1400، وهـي الحقبـةُ الزمنية التي أنتجت أهمَّ أدباء الفرس العظام. كل هذا قاربه المؤلف عبر المنهج التاريخي من حيث زمنية النصوص السـابقة واللاحقـة، كما اتكأ عـلى المنهج الجـمالي التحليلي لبيان أسـاليب التناص والتأثر والتخاطر المشترك بين الشعراء الذين كانوا جسراً إنسانيّاً للتفاهم الحضاري والمعايشـة الجمالية المشتركة، ما ينفي أخيراً إمكانية ادعاء الأولية؛ لأنَّ تاريخ الفكر الإنساني غير محسوم، ومتجذر في بيئات متعددة ينحدر فيها التأثير والتأثر على نحو يصعب معه الحسم في أولية القائل، وبهذا؛ فالأفكارُ الإنسـانيةُ تحقّقُ المثاقفة العالمية بعيداً عن الجنس والعصبية، والفكر الإنسـاني والشـعور أيضاً يتمازجان على نحو خارج معادلة الحسـم. ومنهجيةُ المؤلـف تُعدُّ إضافةً فنيّةً عـلى صعيد الأدب المقارن بين الشرق والغرب.



السياقُ وأثره في الدرس اللغوي
د.إبراهيم خليل

يتناول هذا الكتابُ الدراساتِ اللغويةَ الحديثة، شابكاً بين موضوعات الدرس اللغوي ومدارسه المختلفة في تفصيل الخطاب الكلامي وتقويمه بأبعاده الأسلوبية والاجتماعية، في ضوء نظرية النحو العربي ومناهج النظر اللغوي الحديث. ويغوصُ المؤلفُ في تراثٍ لغويٍّ ضخمٍ- قديماً وحديثاً - ليؤسسَ منهجيته التي تحدّث عنها في مقدمه الكتاب، والعوامل التي حفّزته إلى وضعه، الذي ظلَّ حلماً يراوده منذ بواكير اشتغاله في النقد الأدبي.

ويكشف الكتابُ عن مهارة نقدية في الموازنة بين النظر اللغوي الحديث وما كان عند اللغويين العرب، مشيراً في كلِّ ذلك إلى المدارس اللسانية الحديثة وتفاعلاتها مع الدرس اللغوي الحديث، ك"حلقة براغ" و"مدرسة كوبنهاجن" و"مدرسة باريس"، والمدرسة اللغوية الإنجليزية، مع وقفةٍ متأنيةٍ عند آراء اللغوي "جون روبرت فيرس"؛ لما له من أثرٍ في تجلية الدراسات اللغوية، بالإضافة إلى الجهد الذي بذله وقدمه "سوسير" في علم اللغة، باعتماده على النظر التاريخي. ومن جانب آخر تناول المؤلف نظرية السياق وآراء بعض اللغويين في هذه النظرية، محلّلاً مفهوم السياق نفسه ودوره في عملية بناء الكلام وفهمه.

أمَّا الفصلُ الثاني فيتناول فيه المؤلفُ موضوعَ السياق وأثره في البحث الصوتي، مقترحاً تقديم مفهوم السياق الصوتي وما يشيع في اللغات المختلفة من تغييرات نطقية تطرأ على الأصوات. واستقصى الكثير من الظواهر التي يتغير فيها الصوتُ تغيّراً كليّاً أو جزئيّاً بما يُسمّى المماثلة والمغايرة والإعلال والإمالة والهمز والتخفيف، وتنوع نطق الصوت الواحد بحسب موقعه من بنيه الكلام، واستقرأ في تحليلاته في هذا الفصل مصادر نحوية ولغوية قديمة وحديثة، للوقوف على مذاهب النحويين واللغويين وتعليلاتهم لهذه الظواهر وعلاقتها بموضوع الصوتيات الخالص، مؤكداً وحدة التحليل والنظر.

أمَّا الفصلُ الثالثُ فخصّصه المؤلف لأثر السياق في الدرس الدلالي، معرّفاً بالمستوى الدلالي، والتطوّرات التي طرأت

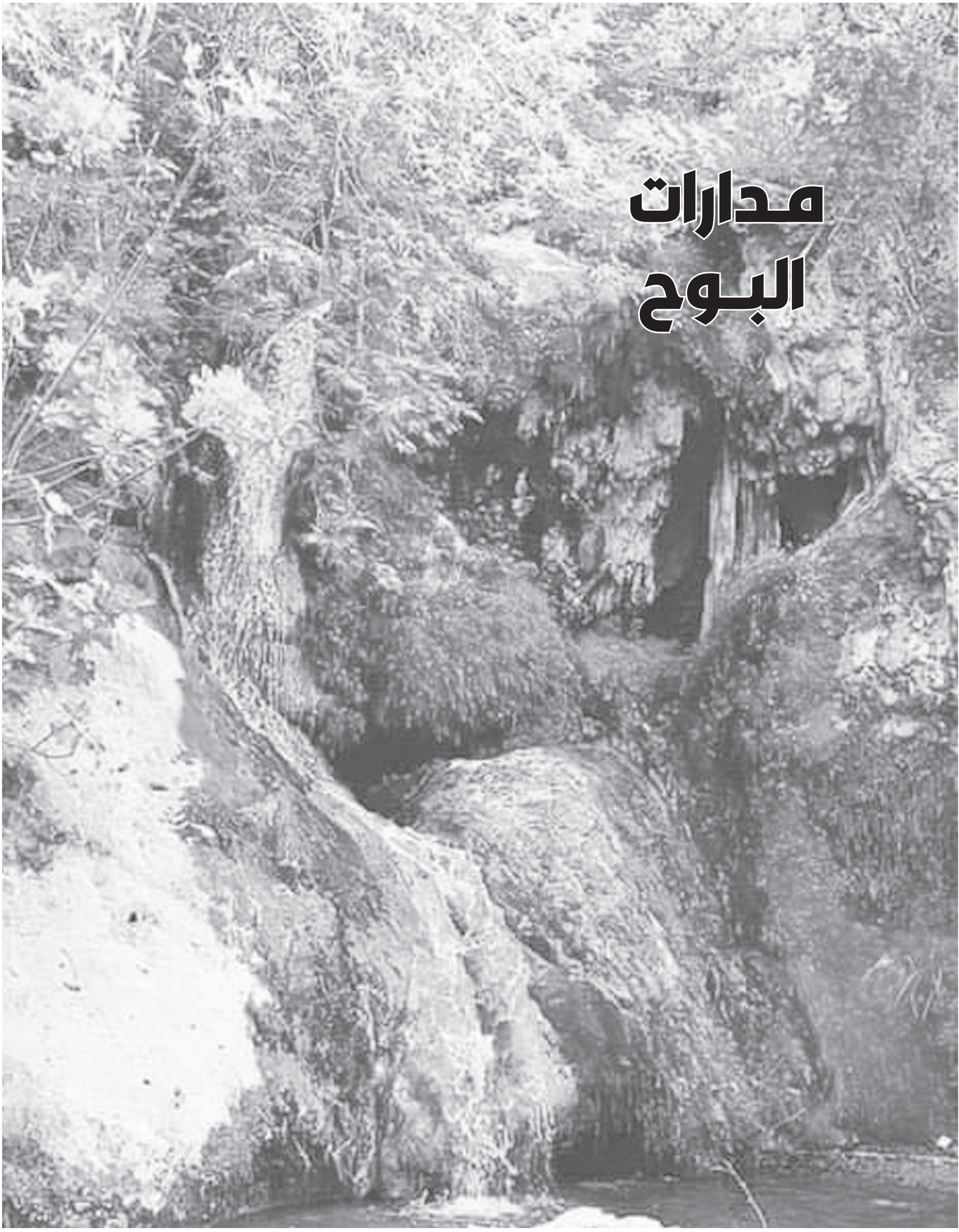
عليــه، والمعطيات الجديدة التي يظهر بها، غير غافل عن الوقوف على مفهوم الأصوليين للمعنى وأثر السياق فيه، وكذلك موقف البلاغيين والمعجميين.
وفي الفصــل الرابع أوضح مــدى التجديد الذي طرأ على دراســة التراكيب في النحو الحديث، ســواء لدى المدرسة التوزيعيــة أو لــدى التوليديــين التحويليــين، وأثر البعد الخارجي في دراســة التركيب، وإيضاح مــا هو ملبس أو غامــض، وكذلــك تعريــف النحويــين للجملــة وأنواعها وأقســامها، ووصفهم للعلاقات بــين تراكيبها، وفي الوقت نفســه وقف عــلى نوعين مــن أنــواع الســياق: المقالي والمقامــي وأثــر العامــل الخارجي في الخطاب. وبسّــط القــول في العلاقات التأليفية أو الســياقية التي انشــغل بها النحويون في تناولهم لتماســك الجملة الشــكلي، كما تبدت عند اللغوي تمام حسان. وفي خاتمة الكتاب خلاصةٌ للنتائــج التي خلــص إليهــا المؤلف من هذه المدارســة النقدية اللغوية.

ثقافة عالمية:



نساءُ روحي/ "إيزابيل الليندي"، ترجمة: مارك جمال

تســتدعي الروائيّةُ التشيلية "إيزابيل الليندي" مجموعةً من الشــخصيات النسائية التي عايشتها عن كثب، ولعبن دوراً مؤثراً في نشــأتها وتمرّدها المبكر على ما حاق بالمرأة من ضيم النظام الأبوي. وبهذا تؤكّد الروائيّةُ نزعتها النســوية، فضلاً عن الرؤية الفنية تشــير إلى قراءة استعادية لمفهومها عن التحرّر وفضائل الشيخوخة والرومانسية العصية على الشفاء، والجرأة على اقتحام الأسوار العالية للغريزة، في الحياة والكتابة في آنٍ واحد.
تبدو النساءُ هنا جريئات يرفضن الإذعان لشيخوخة الحواس. وتُعدُّ هذه الكتابة على هذا النحو المباح من الكلام دخول في المنطقة المحرّمة التي تخشــاها الذكورة والأبوية، فيما تقدّمه من سرديّة عاصفة تكشــف عن التحوّلات من رومنسية الحالة إلى الانغمار في حقوق النسوية.


مدارات
البوح



كلُّهم خانوا قهوتي..!!

عمار الجنيدي*

في الثالـث من أيار 1967، أطلّت سـحنتي؛ لترى نـورَ الحياة، وكان مولدي – على ما بـدا - نذيرًا ببدء المناوشـات العسـكرية مع الكيان الإسرائيلي التي سرعان ما تحوّلت إلى هزيمة نكراء «سُمّيت فيما بعد بالنكسة»، ويعتقد الكثيرون جازمين بأنَّني سبب النكسة..

ولعلَّ شـظفَ العيش الذي ذقته، والحرمان والخوف والقسوة التي كانت تلفّ مدارات الرؤيا حولي؛ قد ترك بصماته الواضحة على مسيرة حياتي، وعلى وعيي الثقافيّ والإبداعيّ..

ففـي زمنٍ تغيّرت فيه القيمُ والمبادئُ وتبدّلت، وصارت قيمُ الود والألفة والخير تُفهم بغير معناها؛ رغم أنَّنا بحاجة إلى هذه القيم لنحافظَ على ما تبقى من إنسانيتنا؛ وعليه فإنَّ هناك نمطًا من البشر يُشرّعون الخيانة ويبررونها ويعطونها كثيراً من أخلاق الفروسية.

* شاعر وقاص أردني

ومــا زلتُ أذكرني لحظة ضبطني فيها أبي أقترفُ القصيدةَ؛ أذكرُ أنَّه استشاط قهرًا، وأمر بجلدي ثمانين صفعة.
لم أكــن (وما زلت) في حالة تصالحيــه مع كل من حولي، ووجدتنــي مدفوعًا إلى حالة من التمرد عليهم، وحرّضني أحدهم أن أجدَ كبيرًا كي أتمردَ عليه، تطلّعتُ حولي وحولَ حولي، ورحتُ أبحثُ عن كبيرٍ يستحقُّ أن أتمردَ عليه؛ فلم أجد غيره: أبي!.
استشرته في الأمر، فأشار عليّ أن أبحث فيّ عما يؤهلني أن أكون متفردًا ومميّزًا.
أقنعتني الفكرةُ ورحت أبحثُ عن تلك الأشــياء؛ فلم يجد الصغيرُ ذو البنية الجســمية الهزيلة والقوام الشاحب إلا الإبداع الفكــريّ والأدبيّ؛ خاصةً بعد أن تبرعمت أشــتالُ الحياة في مزرعة الوجود.
وجدّتي – ســامحها الله - ظنّت بي الظنون، فأخذتني إلى "الشــيخ الحجّاب" الذي قرأ عليَّ بعــضَ تمائمه وكتب لي حجابًا رقدتُ على إثره حفنةً من السنوات..
تبرّأ الأصدقاءُ من مشاكستي، ونصب أهلُ قريتي مشنقتي عــلى بوابة القريــة، وتركوني أبحثُ عــن غزالة القلب في محمية الضباع.
في "موســكو" كان درسي الأوّل في الكتابــة الأدبيّة عندما كنتُ في الســنة التحضيرية في "جامعة الصداقة الروسية"، التحقــتُ بكلية الطب؛ هذا التخصّــصُ الذي أمقته تمامًا كما أمقتُ الفقر. تعرفــتُ إليها كما يتعرف الأطفالُ على بعضهــم البعض، أسرني صمتها ورغبتها في ســماع المزيد، وشــكّل ذلك عنــدي حافزًا قويًّــا لكي أجــترحَ المزيدَ من الأساطير المكتنزة بالخيالات والأوهام والهذيان.
كنــتُ ألوذُ إلى انكســاري قبل أن نلتقــي في إغماضة عن أعين الرقباء، فأكتب لهــا هذياناتي التي سرعان ما عرفت أنَّهــا تنتمي إلى فنِّ القصة القصيرة، وتلوذ في أحايين كثيرة إلى الشعر.
وزادني تمســكًا بما أكتب عندما عرفتُ أنَّ المرأة قادت ابن عربي إلى الشعر، وأنَّ الشعر قاده إلى التصوف...
وعندما رُتّبتْ لي إقامةٌ جبريّةٌ في مستشــفى ال (64) سيء الصيت-في موســكو- بدأ يراود انتباهي شــعورٌ مختلفٌ، حيث كنت أتقاســمُ الغرفةَ في المستشفى مع خمسة من الســوفيات المرضى، كنــت أراهم يجلســون على أسرّتهم ينهلون الكتــبَ بصمت القبور، ولا يكــسر هذا الصمت غــير قهقهات أحدهم وهو يقرأ موقفًا مضحكًا بين دفتي الكتاب. اســتهوتني الفكرةُ فبدأت أقرأ ما ينتهون منه بما تسعفني اللغة الروسية التي تعلّمتها بسرعة فائقة.
كانــت القصيدةُ أولَ مــا حطّت عليه رحــالي الإبداعيّة، فنــشرتُ ديواني الأول: "وهج الانتظــار الأخير" بدعم من وزارة الثقافة/1995، ثم توالت عملية النشر تحت طائلة الإغــراءات التي حاصرتني فنشرتْ ديــواني الثاني: "رايات على سفح الشــفق" في مطالع 1999. ونشرت مجموعتي القصصية الأولى بعنــوان: "الموناليزا تلبس الحجاب" عام 1996. ثم نشرتُ مجموعتــي القصصية الثانية: "خيانات مشروعــة"، بدعم مــن وزارة الثقافــة 2003، ثم دعمت أمانةُ عمان الكبرى مجموعتي الشعرية: "رماح في خاصرة الوجع" 2004، ثم توالت الإصدارات:
فضــاءات شــعرية – شــعر – مشــترك، 2000. "أرواح مستباحة" – قصص قصيرة، 2009 "ذكور بائسة" – قصص قصيرة جدًّا.
ولعلَّ مشــاركتي في العديد من المهرجانات والأمســيات والحواريــات الشــعرية والقصصيــة، وفــوزي بعدد من الجوائــز الأدبيّة (المحليّة والعربيّــة والدوليّة)، قد أغنت تجربتي وأعطتني فرصةَ الالتقاء مع المتلقي وجهًا لوجه.
مما زاد ثقتي بما يعتمل في قلقي من هذيان وقهر وتمرد، فأشعرني فوزي بأكثر من خمس جوائز أدبية بأنَّ ما أكتبه يخضع لمقاييس التميّز والإدهاش؛ رغم أنَّني شــخصيًّا غير مُدهــش أو متميز؛ بل إنَّني مملٌ ومضجرٌ حدَّ الســلبية؛ مما شــكّل فجوةً بيني وبين مــا أكتب، حتى صرتُ أتمنى

لو أنَّني متميزٌ كما أكتب، ولدرجة أنَّني صرتُ أشـعر بالغيرة مما أكتب. وأخيرًا قررت أن لا أشـترك بمسـابقات إبداعيّة بعد اليوم، لكن المحزن أن يأتي هـذا الاعتراف في غالبه بتميّز الحركة الأدبية الأردنية وأصالتها من خارج الأردن.

(2)

إمكانـاتي ورؤاي لم يتسـع لهما جنـسٌ أدبيٌّ واحـد؛ فلجأت إلى المزاوجة والمثالثة حتى اقتنعتُ بأنَّ الحقيقة أكبر من أن تعكسها مرايـا الذات والواقع بمـا تحمله من صور لهـا أبعادها الخاصة. ولعلَّ هذا التشـتت والبحث المضني حرمني من متعة الاستقرار الأدبي؛ وفـوّت عليَّ فرصة أن أحـدّد هُويتي، فلا أعرف على وجه التحديد: هل أنا شاعرٌ أم قاصٌّ، أم فنانٌّ تشكيليٌّ، أم ناقد؟. وربما قريبًا أكون روائيًّا..

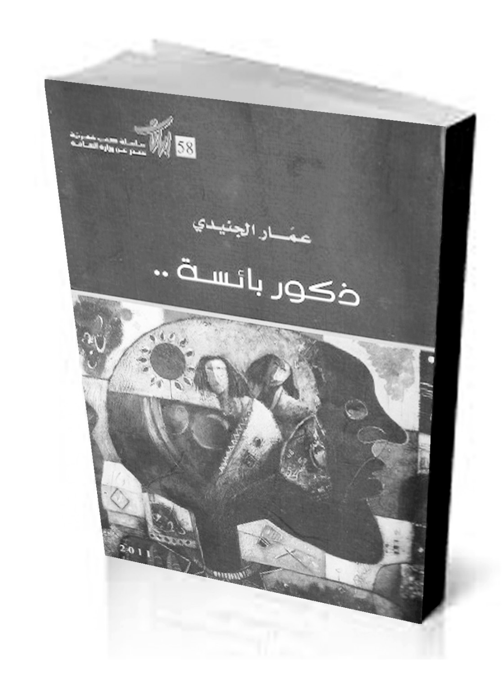
وأفهمُ أنَّ الناقدَ يضطلع برسـالة لا تقلُّ أهميّةً عن رسالة المبدع، لكن هناك من يعتقد بوجود إشـكالية خاصة بين الناقد والمبدع في الأردن، تحكمها علاقات المحسـوبية والشللية، وعدم الاعتراف بالقدرات الإبداعيّة للكثيرين، وكأنَّ هؤلاء النقّاد يقلّلون من شأن إبداعاتهم ويمارسون عليهم ذهنية الفوقية والإحباط المقصود.

وما يحدث من خلافات طاحنة على السـاحة النقدية في الأردن لا يعنينـي؛ بل وتُظلم تجربتي إذا صرتُ طرفًا فيها. أقرأ النقدَ كثيرًا، ولا أفتعـلُ العداءاتِ مع من لا يجامل ما أكتب، بل إنَّني أحرّض الآخريـن عـلى الابتعاد عن كل عوامل المجامـلات التي لا تخدم أحدًا.

ورغـم أنَّ الكتابـة الصحفية تأخذني من الإبـداع أحيانًا؛ إلا أنَّني أتلصـصُ أحيانًـا وأُغافلني لأكتب قصةً أو قصيـدةً، أو أتجول في زقـاق روايتي "الذاكـرة المثقوبة" التي انتهيتُ من أسـئلتها منذ زمن ليس بالبعيد.

أنا رجلٌ لا يتقنُ شيئًا في هذه الحياة إلا الكتابة. (يا للأسف!!). وأنا توّاقٌ للتعبير عن وجودي بشتى السبل المتاحة.(يا للهزيمة!!).

الأهلُ والعشـيرةُ والمجتمعُ اعتادوا على رفضي متمردًا، وصعلوكًا، وعاشـقًا؛ لكنَّهم جميعًا قبلوني مبدعًا. (يـا للغرابة!!)؛ لذا فإنَّني سأموتُ وأنا ناقمٌ عليهم جميعًا!.







اللوحة للفنان خليل الكوفحي/ الأردن

أفكار • 425/2024



مطبعة الفنار